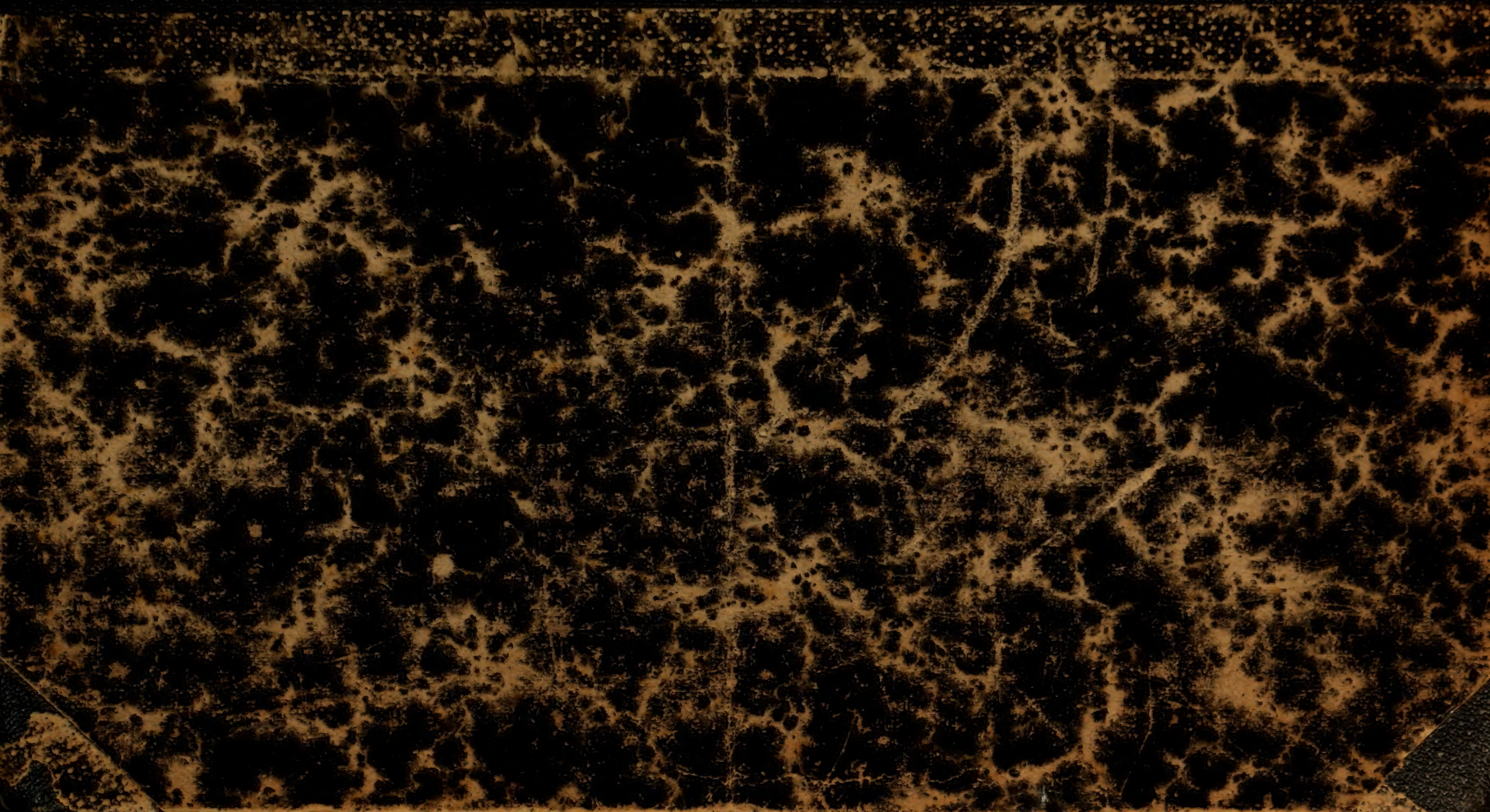
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07912647 0



H. BARON
Music and Books,
136 CHATSWORTH ROAD,
LONDON, N.W.2., ENGLAND

Deutsche Dichter

in ihren Beziehungen zur Musik

Klopstock * Wieland * Lessing * Schiller
Goethe * Herder * Jean Paul * Romantiker
Hoffman * Lenau * Heine * Grillparzer.

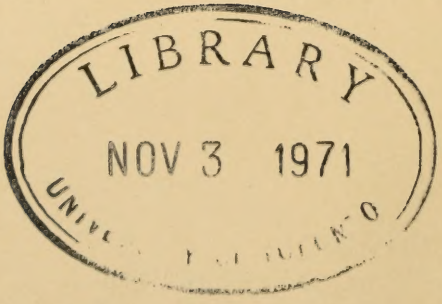
Von

Alfred Bock.

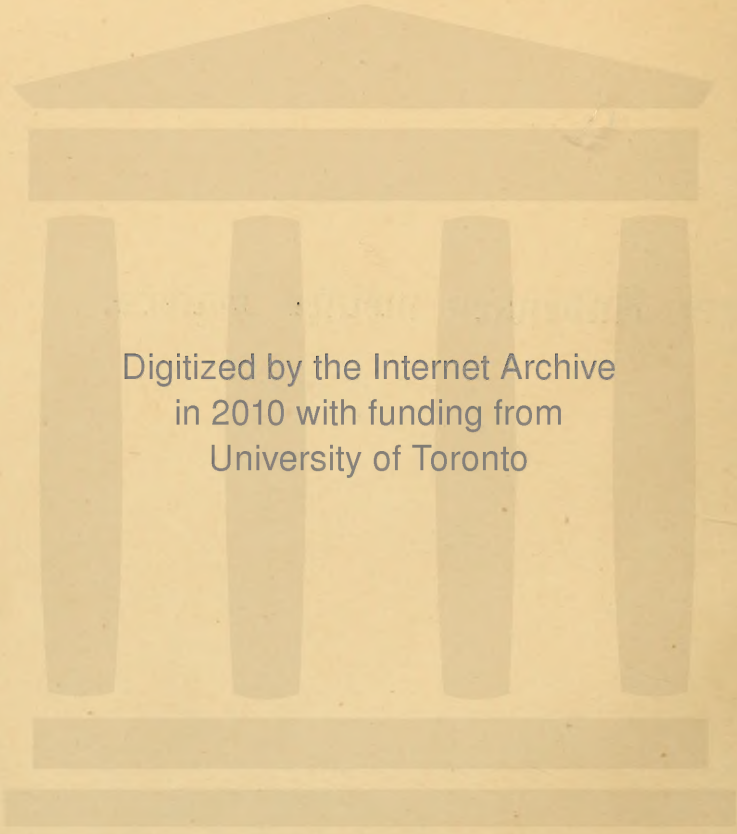
Neue Ausgabe.

Gießen
J. Ricker'sche Verlagsbuchhandlung
1900.

ML
80
B66
1900



Dem Andenken meines Vaters.



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/deutschedichteri00bock

Inhalt.

	Seite
Geleitwort	VII
Einleitung	IX
Klopstock	1
Wieland	21
Lessing	43
Schiller	61
Goethe	86
Herder	115
Jean Paul	137
Die Romantiker	151
E. T. A. Hoffmann	171
Lenau	201
Heine	291
Grillparzer	237
Personal- und Sachregister	261

Geleitwort.

Das Buch, das ich hiermit der Oeffentlichkeit übergebe, erhebt keineswegs den Anspruch, das darin behandelte Material erschöpft zu haben. Die Arbeit stellt sich lediglich als Versuch dar, die Beziehungen unserer vaterländischen Dichter zur Musik unter einem großen einheitlichen Gesichtspunkt zu entwickeln. Ich hoffe damit dem Kunstliebhaber eine willkommene Anregung, dem Fachmann einige Fingerzeige geben zu können.

Zu besonderem Danke bin ich der Redaction der Allgemeinen Zeitung in München verpflichtet. Sie hat mir bereitwilligst gestattet, die Essays über Wieland, Jean Paul, Lenau und E. T. A. Hoffmann diesem Buche einzuverleiben, nachdem dieselben in der Allgemeinen Zeitung an erster Stelle zum Abdruck gelangt waren.

Gießen, im Februar 1893.

Alfred Bock.

Einleitung.

Wie Frühlingswehen nach langer Wintersnoth erhob sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts jene gewaltige geistige Bewegung, der das deutsche Volk die Wiedergeburt der nationalen Dichtung verdankt. Neugestaltende nationale Culturziege verleihen allen Gebieten geistigen und künstlerischen Schaffens ihre Prägung. So erlebte in dieser Epoche machtvollen Emporstrebens auch die Musik, die dem Genius deutscher Kunst lange entfremdet war, zugleich mit der Dichtkunst eine glänzende Auferstehung. Sinn und Verständniß für die vaterländische Musik waren verloren gegangen. Erst Bach und Händels erhabene Werke gaben dem deutschen Gemüth sein ureigenes musikalisches Empfinden zurück. Mit dem Erwachen des lyrischen Gefühls blühte die Composition des deutschen Liedes empor. Seine „musikalischen Versuche“ führte Zachariä (1761) mit den Worten ein: „Obgleich die Sammlung nur deutsche Texte enthält, so schmeichle ich mir doch nicht ohne Grund, daß deutsche Worte, besonders die Poesien eines Gellert, sich ebenso gut singen lassen als die

Poesien eines Metastasio.“ Allmälig vollzog sich die Befreiung des deutschen Liedes vom Zopfstil zu einer reineren edleren Form. Das Lied führte deutsche Dichtung und deutsche Musik zu innigem Bündniß zusammen. Glucks Compositionen der Klopstock'schen Oden sind das kostbarste Vermächtniß aus jener merkwürdigen Zeit.

Durch Glucks Meisterwerke angeregt, ergriffen die führenden Geister der Nation für den Gedanken einer Opernreform Partei. In seiner Theorie der schönen Künste eröffnete der Aesthetiker Sulzer den Kampf gegen die veraltete italienische Manier. „Der festeste Grund,“ schrieb er, „um die Oper als ein prächtiges und herrliches Gebäude zu errichten, wäre ihre genaue Verbindung mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volkes. . . . Wichtig und ehrwürdig könnte die Oper sein, wenn sie auf den Hauptzweck aller schönen Künste geleitet und von wahren Virtuosen bearbeitet würde.“ Sulzers verdienstvolles Werk war 1761 erschienen. Zwei Jahre später trat Wieland mit der Leidenschaft und Energie, die die Genieperiode charakterisiren, für die Sache der Opernreform in die Schranken. Lessing erhob für die dramatische Verbindung von Poesie und Musik sein gewichtiges Wort. Seine Hoffnung vom Drama der Zukunft hatte Schiller auf die Oper gebaut. Goethe's und Herders vielseitige musikalische Interessen waren auf der Höhe ihres Lebens einer neu zu schaffenden deutschen Oper zugewandt. Die Ro-

mantiker, in ihrem subjectivistischen Unvermögen, etwas Typisches zu schaffen, konnten nur durch ihre auf das Volksthümliche gerichteten Bestrebungen vorübergehend auf den Werdegang der Oper Einfluß gewinnen. Unaufhaltsam und wohlvorbereitet schritt die Entwickelung der Oper voran, bis sie im musikalischen Drama die höchst mögliche Stufe der Vollkommenheit erreichte.

So interessant, wie die nachfolgenden Blätter darzuthun versuchen, sich die Beziehungen unserer großen Dichter zur Musik gestalten, so darf als wichtigstes Ergebniß unserer ästhetischen Versuche die daraus gewonnene Erkenntniß gelten: daß das Opernideal, das Klopstock, Wieland, Lessing, Herder, Schiller und Goethe vorgeschwebt hatte, erst durch die Musikdramen Richard Wagners die vollendetste künstlerische Gestalt erhielt, daß die Wagnerkunst, die noch vor wenigen Lustren als etwas Unerhörtes mißverstanden und verlästert wurde, sich als die letzte bedeutende Phase in der folgerechten Entwickelung deutscher Kunst darstellt und das große Werk krönt, zu dem die Heroen unserer Nationalliteratur die Bausteine gesammelt haben.

Klopstock

Klopstock.

Freundin, was ist Gesang? „Gesang ist, wenn Du nur höreſt,
Ernſt wirſt oder weinſt oder Dich inniger freuſt.
Arien all' der Bravura ſind nur Schulübungen, die man
Hält, zu lernen des Tons Bildung für den Geſang."
Alſo iſt nicht Geſang die Bravura? „Sie ſammelt ſchöne
Farben in Maſſe mit Kunſt; aber hat ſie gemalt?"

Wenn die Muſik das Gedicht ausdrückt, ſo iſt ſie Geſellin,
Wenn ſie für ſich ihr weniges Allgemeines, ſo iſt ſie
Meiſterin zwar; allein nur ſchade, daß die Geſellin
Ueber die Meiſterin iſt.

(Epigramme.)

Der höchſte Idealismus, dem Klopſtocks Muſe Ausdruck lieh, konnte die „einſeitig idealiſtiſche Geiſtesart" nicht verleugnen, die bereits Bodmer in Zürich an dem jugendlichen Sänger des Meſſias getadelt hatte. Dieſe von einem hohen Selbſtgefühle getragene Einſeitigkeit erklärt uns auch die Thatſache, daß er ſich bis zu ſeinem vierzigſten Lebensjahre nicht im Geringſten für die Tonkunſt intereſſirt und von den Meiſterwerken ſeiner großen Zeitgenoſſen, Händel und Bach, ſo gut

wie nichts kennen gelernt hatte. Erst durch Gerstenberg, den Dichter des Ugolino, der 1763 nach Kopenhagen gekommen war und mit seiner jungen begabten Gattin ein musikalisches Haus eröffnet hatte, war Klopstock für die Tonkunst gewonnen worden.*) Gerstenberg lieferte nicht nur den Text zu einer mehrfach componirten Cantate und arbeitete noch in späteren Jahren an einer Oper, über deren Anfang er sich das Urtheil des Freundes erbat, oder äußerte sich theoretisch über die Mängel der italienischen Compositionsweise, über die Möglichkeit einer Programmmusik ohne Worte, sondern Klopstock veranlaßte ihn auch, daß er die eine und andere Strophe aus seinen Oden oder aus dem Triumphgesange des „Messias" in Noten setzte."

*) „Klopstock," sagt Franz Muncker in seiner vortrefflichen Biographie, „besaß von Natur ein feines musikalisches Gefühl; er hatte dieses Talent aber völlig unausgebildet gelassen. Der tadellose Rhythmus seiner Verse war der große Gewinn, den der Dichter davon erntete; allein um sein geselliges Leben künstlerisch zu erheitern, dazu konnte er seine musikalische Anlage nicht verwerthen. Er spielte kein Instrument und sang erst in späteren Jahren mit guter Stimme das eine oder das andere Lied im Chore mit. Auch seine Kenntniß der musikalischen Literatur scheint lange Zeit nicht eben reich gewesen zu sein. Durch den Verkehr mit Gerstenberg wuchs dieselbe zugleich mit seiner Einsicht in die musikalische Technik bedeutend. Jetzt stellte sich Klopstock sogar einen Flügel in seiner Stube auf und versuchte bei leichteren Stücken wohl auch etwas mitzusingen. Mit Gerstenberg las er Melodien aus, die ihnen besonders gefielen, und verfertigte dazu neue Texte oder modelte die alten nach seinem Geschmacke um. So bildete er 1767 das „Stabat Mater" frei in deutscher Sprache nach. Sogar griechisch mußte Frau Sophia (Gerstenberg) ihm zum Scherze mitunter singen. Aber mit der Reproduction fremder Meisterwerke begnügte man sich keineswegs.

berg, der praktisch und theoretisch musikalisch fein gebildet war und ernstlich an einer Reform der Opernmusik arbeitete, machte ihn mit den hervorragendsten älteren und neueren Componisten vertraut und gab ihm die Anregung, nach einem musikalischen Talent zur Composition seiner Dichtung Umschau zu halten. Der bekannte Componist und Capellmeister Joseph Adolph Hasse, der Mann der Faustina Hasse, war der erste Meister, auf den sich Klopstocks Blicke richteten. Am 22. November 1766 schrieb er an den Jesuitenpater Denis, Lehrer der schönen Wissenschaften am Theresianum zu Wien: „Ich weiß nicht, ob Euer Hochwürden mit dem Capellmeister Hasse bekannt sind. Sollten Sie es seyn, so ersuche ich Sie, ihn in meinem Namen zu fragen, ob er von mir Fragmente aus dem XXsten Gesang des Messias erhalten habe? Meine Anfrage geschieht nicht deßwegen, daß ich seine Antwort jetzt schon erwartete, sie wird nur von meiner Begierde zu wissen, wie er meine Bitte an ihn aufgenommen habe, veranlaßt. Ich will Ihnen sagen, worauf mir's hauptsächlich bei dieser Sache ankömmt. Ich habe mich bisher in einigen Nebenstunden damit beschäftigt, eine Abhandlung vom Sylbenmaaße zu schreiben. In dieser Abhandlung kommt, wenn ich es so nennen darf, eine Episode von der metrischen Composition vor. Sie sehen gleich, daß ich durch metrische Compositionen nichts anders als den genauen Ausdruck des Sylbenmaaßes in der Musik verstehn kann. Wenn mir nun Hasse

einige von den Sylbenmaaßen der Fragmente componirt, so lerne ich von ihm (und ich möchte nicht gerne von einem kleinen Meister lernen), ob ich in meiner Theorie Recht oder Unrecht habe. Denn ich bin, wie verliebt ich auch in die eigentliche, wahre simple Musik bin, doch ein Laye in allem, was musikalische Theorie heißen kann und ich habe nur erst seit ehegestern die Lehr vom Tacte ein wenig studirt." Hasse lehnte unerwartet eine Verbindung mit Klopstock ab, denn schon am 6. Januar 1767 meldete der Dichter dem Pater Denis: „Hasse entschuldigt sich bei mir mit Kränklichkeit und Geschäften. Ich glaube ihm, doch versteht er vielleicht weder die Sprache noch den Inhalt genug. Wenn er Sie zum Besitzer meines Briefes an ihn machen will, so sehe ich ihn nur lieber in Ihren als in seinen Händen. Wenn er nicht sehr kränklich ist, so verdrießt mich's, daß, da ich ihn für Patriot genug gehalten habe, ihm die Composition meiner deutschen Sylbenmaaße anzubieten, er es nicht gewesen ist." Klopstock war verstimmt und gereizt, allein Hasse, der seine musikalische Bildung in Italien empfangen hatte und nur im italienischen Geschmacke dachte und componirte, konnte den Gedanken und Absichten des deutschen Dichters gar kein Verständniß entgegenbringen.

Um dieselbe Zeit war Klopstock*) der Name Glucks

*) 1770 war Klopstock von Kopenhagen nach Hamburg übergesiedelt. Gerstenbergs musikalisches Haus mußte ihm der Ver-

zum ersten Male genannt worden. „Gluck in Wien," schrieb er an Gleim, „ein Componist, der nach dem Ausspruch eines großen Kenners der einzige Poet unter den Componisten ist, hat einige Strophen aus den Bardengesängen mit dem vollen Tone der Wahrheit ausgedrückt. Ich habe zwar seine Compositionen noch nicht, aber Alle, die sie gehört haben, sind sehr dafür eingenommen." In der Gelehrtenrepublik verkündete Klopstock: „Wenn die Musik ohne Worte reden will, so ist ihr Ausdruck sehr unvollkommen und das nicht allein deswegen, weil er allgemein ist und keine einzelnen Gegenstände bezeichnet, sondern auch, weil er noch dazu nur wenig Allgemeinheiten hat. Die Musik, welche Worte ausdrückt oder die eigentliche Musik ist Declamation. Denn hört sie etwa auf dieses dadurch zu seyn, weil sie die schönste Declamation ist, die man sich denken kann? Sie hat ebenso Unrecht, wenn sie sich über das Gedicht, das sie declamirt, erhebt, als wenn sie unter demselben ist. Denn dies Gedicht und kein anderes völlig angemessen auszudrücken, davon war ja hier die Rede und ganz und gar nicht davon, überhaupt zu zeigen, wie gut man declamiren könne. Aber so wäre ja die Musik unter der Dichtkunst? Haben sich denn die Grazien jemals geschämt, der Venus den Gürtel

---

kehr mit der Sängerin Johanna Elisabeth von Winthem (nachmals seine zweite Frau) ersetzen. Ihren Gesang feierte er in mehreren Oden. Auch zu dem Musikdirector K. Ph. Emanuel Bach trat er in freundschaftliche Beziehungen.

anzulegen?“ Der deutsche Dichter, der der französischen Convention in der deutschen Literatur den Fehdehandschuh hingeworfen und der deutschen Dichtung neue Bahnen eröffnet hatte, war dem deutschen Componisten, dessen Reform auf dem Gebiete der Opernmusik für die Entwickelung des musikalischen Dramas von entscheidendem Einfluß war, auf halbem Wege entgegengekommen. Wiederum war es der Pater Denis, der den Verkehr zwischen dem Dichter und dem Componisten vermittelte: „Der Pater Denis,“ schrieb Gluck am 14. August 1773 an Klopstock, „hat mir zu wissen gemacht, daß Sie ein Verlangen tragen, diejenigen Strophen, so ich über dero Hermannsschlacht komponiert, zu erhalten. Ich hätte Ihnen schon lange damit gedienet, wenn ich nicht geometrisch versichert wäre, daß viele keinen Geschmack daran finden würden, weil sie mit einem gewissen Anstand müssen gesungen werden, welcher noch nicht sehr in der Mode ist; denn obwohl Sie vortreffliche Thonkünstler haben, so scheinet mir doch die Music, welche eine Begeisterung begehrt, in Ihren Gegenden noch ganz fremde zu seyn, welches ich aus der Rezension, die zu Berlin über meine Alceste ist gemacht worden, klar ersehen habe. Ich bin ein so großer Verehrer von denenselben, das ich Ihnen verspreche: (wenn Sie nicht nach Wien gedenken zu kommen) künftiges Jahr eine Reise nach Hamburg zu machen, um Ihnen persöhnlich kennen zu lernen, und alsdann verbinde ich mich, denenselben nicht allein Vieles aus der Hermannsschlacht, sondern

auch von Ihren erhabenen Oden vorzusingen, um Ihnen ersehen zu machen, in wie weit ich mich Ihrer Größe genähert oder wieviel ich Sie durch meine Musik verdunklet habe. Indessen überschicke ich denenselben etliche Gesänge, welche ganz simpel genommen, und von leichter Execution seyn. Dreye darunter von Teutschem Caracteur und drey von mehr modernen wellischem Gusto, von welchem letzteren ich zur Prob zugleich zwei Melodien auf alt Bardischen Geschmack hinzugefüget habe, die aber immer wieder wegzuwerfen seyn. Es wird nothwendig seyn, einen guten Klavierspieler darzu zu erwählen, damit Sie Ihnen weniger unerträglich vorkommen mögen."

Zu Beginn des Jahres 1774 fand in Rastatt am Hofe des Markgrafen von Baden eine persönliche Begegnung zwischen Gluck und Klopstock statt. „Eine empfindliche Freude," schreibt Petersen an Merck am 9. März 1775 von Rastatt, „für Klopstock war es, daß er den Ritter von Gluck und dessen Nichte etliche Stücke aus der „Hermannsschlacht" und seinen Liedern, von Gluck und Bach vortrefflich in Musik gesetzt, meisterlich spielen und singen gehört." Klopstock, von dem Gesange Fräulein von Glucks bezaubert, entwarf damals folgendes scherzhafte Schriftstück: „Ich Endes Unterschriebene, Bezauberin des heil. roemischen Reichs, wie auch des unheiligen gallikanischen Reichs, urkunde und bekenne hiermit, was maßen ich Klopstocken versprochen habe und verspreche, daß, sobald ich Erz-

zauberin in die Erzstadt des Erzhauses, Wien genannt, zurückgekehrt bin, und mich alldort drei Tage und drei Nächte hintereinander von meiner Reise verpustet habe, ich sofort und ohne Verzug, wie auch ohne ferneren Aufschub ihm zusenden will. 1. Die Arie, in welcher Orpheus der Eurydice nachruft. 2. Die Arie, in welcher Alceste ihren Kindern nachruft; und daß ich unter jede dieser Arien setzen will einige Worte, in welchen enthalten seyn soll, soviel nämlich davon in Worten enthalten seyn kann, die Art und Weise, Beschaffenheit und Eigenthümlichkeit, und gleichsam die Schattirung meines musikalischen Zaubervortrages, damit benannter Klopstock diese meine Worte, benebst den Arien, seinerseits wieder zusenden könne seiner Nichte zu Hamburg, welche, seinem Vorgeben nach, auch der Zauberey ergeben seyn soll. Urkundlich geschehen zu Rastadt am 17. März 1775."

Es war natürlich, daß weder Gluck noch seine Nichte Klopstocks naive Forderungen bezüglich der Zusätze zu den verlangten Arien erfüllen konnten. „Ich hoffe," schrieb Gluck am 24. Juni 1775, „sie werden von dem Herrn Graffen von Cobentzl die Verlangte arien richtig erhalten haben. Die anmerkungen habe ich müssen weglassen weilen ich nicht wüßte mich auß zudrücken wie ich es verlangte, ich glaube es würde ihnen Eben so schwer vorkommen, wann sie sollten jemanden durch Brieffe belehren, wie und mit was vor Einen ausdruck Er ihren Messias zu declamiren hötte, alles

dies besteht in der Empfindung, und kan nicht wohl explicirt werden, wie sie bösser wiessen als ich."

Ein Jahr später raffte der Tod die anmuthige Marianne Gluck dahin. Am 21. April 1776 schrieb Gluck an Klopstock: „Die mitweinende Freundschaft gewährt dem Unglücklichen den kräftigsten Trost; diesen Trost verspreche ich mir von Ihnen, wertheſter Freund! Ich habe meine Nanette verloren. Ihr deutsches Mädchen, mit dem edel und guten Herzen, das auf Ihren Beifall, auf Ihre Freundschaft so stolz war, ist nicht mehr — im Frühling ihres Lebens ist sie wie eine Rose verblüht, und ich verliere in ihr die Freude meines Alters. — O! wie empfindlich ist mir dieser Verlust! eben in der Zeit, da ich die Früchte einer glücklichen Erziehung einernten sollte, ward sie mir entrissen, ohne die letzten Empfindungen ihrer unschuldigen Seele vor ihrer Auflösung genossen zu haben. Wie öde, wie einsam wird es künftig um mich sein! Sie war meine einzige Hoffnung, mein Trost und die Seele meiner Arbeiten. Die Musik, sonst meine liebste Beschäftigung, hat nun allen Reiz für mich verloren; oder sollte sie jemals meine Betrübniß lindern können, so müßte sie dem Andenken dieses geliebten Gegenstandes geheiligt sein. Ist es zuviel von Ihrer Freundschaft gefordert, wenn ich wünsche, Ihre empfindsame Seele durch meinen Verlust zu nähren, wenn ich hoffe, daß Ihre erhabene Muse sich erniedrigen werde, um einige Blumen auf die Asche meiner geliebten Nichte zu

streuen? Mit welcher Entzückung würde ich diesen kräftigen Trost benutzen! Von Ihrem Genie angefeuert, würde ich dann in den rührendsten Tönen meine Klagen auszudrücken suchen. Natur, Freundschaft und mehr als Vaterliebe würden die Quellen meiner Empfindung sein. Lassen Sie mich, edler Freund, nach diesem Ihrer schönen Seele würdigen Geschenke nicht vergebens seufzen. In Wien, wohin ich zurückzureisen im Begriffe bin, werde ich Ihrer Antwort entgegensehen. Bei jedem Gedanken an Sie werden sich dann in meinem Herzen neben den Regungen der aufrichtigsten Freundschaft noch jene der dankbarsten Erkenntlichkeit erheben, und beyde die vollkommenste Verehrung verewigen, mit der ich die Ehre habe zu sein, hochgeehrtester Herr und Freund, Ihr ganz ergebenster Diener Gluck."

Auf diesen rührenden und vertrauensvollen Brief schwieg Klopstock unbegreiflicher Weise, wir wissen nicht einmal, ob er dem Freunde seine Theilnahme an dem schweren Verluste ausgedrückt hat.

„Obschon Sie meiner verstorbenen Kleinen," schrieb Gluck später, „nichts auf ihren todt komponirt haben, so ist doch mein Verlangen erfüllt worden, denn ihre todte Clarissa ist so analog auf das Mädchen, daß sie mit allem ihrem grosen Geist nichts bösseres hätten hervorbringen koennen, diese ist jetzund meine Favorit-Ode, und sehr wenige hoeren sie, denen sie nicht Thränen auspreßt.

Sie machen mir jeder Zeit Vorwürffe, das ich Ihnen keine explication schickte, wie Alceste soll pro-

ducirt werden, ich würde Es schon laengst gethan haben, wenn ich es hätte praticable gefunden, was das Gesang anbelangt, so ist es leicht vor eine Persohn, die Empfindung hat, sie darf sich nur den trieb ihres Hertzens überlassen, allein die Bekleitung, derer Instrumente begehren soviele Anmerkungen, das ohne meine gegenwart nichts anzufangen ist, wenige noten müssen gezogen, andere gestoßen, diese halbstark, jene stärker oder schwächer producirt werden, ich geschweige das mouvement anzudeiten zu können. Ein wenig langsamer oder geschwinder verderbt ein ganzes stück, dahero ich glaube, wertester Freyndt, sie werden viel leichter ihre Neye Orthographie den Teutschen geläuffig machen, als ich eine opera nach meiner methode, zumahlen in ihrer gegend, wo zuforderst die setzkunst in betrachtung gezogen wird, und die Einbildungs Kraft wird verkönnet und verwünscht, dieweil bey ihnen die mehrsten Ton Künstler nur Maurer aber keine Architäkten seyn wollen.

Sie wissen nicht, warum ich so lange mit der Hermannsschlacht zaudere, weil ich mit selbiger meine musicalischen arbeiten beschließen will, bisheer habe ich es nicht thun können, weilen mich die Herren Frantzosen, so sehr beschäfftiget hatten, obschon nun die Hermannschlacht meine letzte arbeit seyn wird, so glaube ich dennoch, das sie nicht die unbedeitenste von meinen productionen seyn wird, weilen ich den Haubtstoff dazu gesammlet habe, in der Zeit ehe mir das alter die Denkens Kraft geschwächt hat."

Dieser Brief Glucks datirte aus Paris vom 10. Mai 1780. Trotz des großen Erfolges, den seine Opern Iphigenie und Orpheus in der französischen Hauptstadt errungen hatten, war es seinen zahlreichen Gegnern unter Piccinis Führung gelungen, den musikalischen Streit gegen den deutschen Componisten lebhaft weiterzuführen und seine Oper Alceste bei ihrer ersten Aufführung zu Fall zu bringen.

Seine „Hermanns Schlacht, ein Bardiet für die Schaubühne", hatte Klopstock 1767 vollendet. „Ein vortreffliches Werk", nannte es Lessing, „wenn es auch schon etwa keine Tragödie sein sollte." Die laue Aufnahme, die die Arbeit allenthalben fand, hatte Klopstock sehr verstimmt. Um so mehr erfreute ihn die Nachricht, daß Gluck sich mit ihrer Composition beschäftige. In der That fühlte sich Gluck von dem dramatischen Stoffe, den Klopstock freilich sehr undramatisch behandelt hatte, angezogen und plante etwas Außerordentliches. Reichhardt, dem Gluck einige Stellen aus der Musik zur Hermannsschlacht vortrug, berichtet: „Zwischen den Gesängen aus der „Hermannsschlacht" ahmte Gluck mehrmals den Klang der Hörner und den Ruf der Fechtenden hinter ihren Schildern nach; einmal unterbrach er sich auch, um zu bemerken, daß er zu dem Gesange noch ein eigenes Instrument erfinden müsse. Es ist schwer, von diesen Gesängen nach Glucks Vortragsweise eine deutliche Vorstellung zu geben; sie schienen fast ganz deklamatorisch, selten nur melodisch

zu sein. Gewiß bleibt es ein unersetzlicher Verlust, daß der Künstler sie nicht aufgezeichnet; man hätte daran das dem großen Manne eigenthümliche Genie gewiß am sichersten zu erkennen vermocht, da er sich dabei durchaus an keinerlei Anforderung der neuen Bühne und der Sänger band, sonden ganz frei seinem hohen Genius folgte, innigst durchdrungen von dem gleichen Geiste des großen Dichters." Auf Rochlitz, dessen Mittheilungen stets mit einer gewissen Vorsicht genommen werden müssen, hatte die Behandlung des Chores „O Wodan, der im nächtlichen Hain" den tiefsten Eindruck gemacht. „In Absicht auf Größe des Entwurfes, Tiefe des Geistes, hinreißende Gewalt des Ausdrucks und Neuheit der ganzen Behandlung gehörte die Composition (zur Hermannsschlacht) unter das Herrlichste, was Gluck jemals in seinen glücklichsten Stunden geschaffen hatte. In der Anordnung des Ganzen und der seltsamen Verwendung der Kunstmittel, die ihm zu Gebote standen, war sie sogar mit keinem seiner großen Opernchöre zu vergleichen. Er selbst, der kräftige, feuerige, alte Mann ward zum Jünglinge, ja er schien ein ganz anderes höheres Wesen, wenn er sie, so gut als es ihm möglich war, vor dem Instrumente vortrug, und, um der Einbildungskraft der Zuhörer da, wo ein Mann nicht Alles in der Ausführung auch nur andeuten konnte, nachzuhelfen, seinen Vortrag durch Erklärungen und Nachweisungen unterstützte. Auch in dieser Composition trat die getreueste Auffassung des

Dichters, gepaart mit bewunderungswürdiger Freiheit des Musikers siegend hervor, und im letzteren Betrachte verband sich die erhabenste Einfachheit durchgängig mit Originalität, mit großem Reichthume und immer neuer Mannigfaltigkeit."

In den Briefen zur Beförderung der Humanität schrieb Herder: „Daß Klopstock zu seinem Hermann einen Gluck fand, daß er durch seine Gesänge ihn und Andere zu dieser Gattung einfacher Musik weckte, gehört mit zu den glücklichsten Begegnissen seines Lebens. Wenn uns überhaupt die Muse der Tonkunst in der Einfalt und Würde, die ihr gebührt, zu uns zurückzukehren würdigte, wessen Worte würde sie freundlicher herniederzaubern, als Klopstocks?"

Der Dichter Schubart, der ein gewissenhafter und tüchtiger Musiker war, sagt in seinen Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst: „Klopstock ist so ganz der Dichter für Glucks erhabenen Geist; seine Hermannsschlacht ist von Gluck so herrlich in Musik gesetzt worden, daß die Deutschen schwerlich ein erhabeneres Theaterstück besitzen als dieses. Wer es Gluck selbst spielen und singen gehört, gerieth in entzücktes Staunen."

Gluck war trotz der Ermahnungen und Aufmunterungen Klopstocks nicht dazu zu bewegen, die Musik zur Hermannsschlacht niederzuschreiben, so daß wir nur das überschwängliche Lob der Zeitgenossen darüber registriren können. Ohne Zweifel war es mehr die Verehrung für den großen Dichter, die Gluck zur Hermanns-

schlacht greifen ließ, als die innere Ueberzeugung, eine bedeutende Composition dazu liefern zu können. Einestheils machte die epische Behandlung des Stoffes eine Bühnenwirkung, auf die Glucks künstlerisches Streben gerichtet war, unmöglich, anderntheils war der alternde Mann, der seinen Zenith längst überschritten hatte, bescheiden genug, sich einzugestehen, daß seine Kräfte einer neuen und eigenartigen musikalischen Auffassung der Dichtung, wie sie ihm offenbar vorgeschwebt, nicht mehr gewachsen waren.

Die Wiener Hofbibliothek besitzt folgende Oden Klopstocks, von Gluck componirt.

1) Vaterlandslied,
2) Wir und Sie,
3) Schlachtgesang,
4) Der Jüngling,
5) Die Sommernacht,
6) Die frühen Gräber,
7) Die Neigung,
8) Willkommen, o silberner Mond.

Mehrere derselben sind bei Artaria in Wien im Druck erschienen. Eine größere Zahl Oden hatte Gluck componirt, aber niemals niedergeschrieben. „Er setzte sich," erzählt sein Biograph Schmid, „zu seinem und seiner Freunde Ergötzen an den Flügel, legte einen Abdruck von Klopstocks Oden, in denen er in Absicht auf die Declamation nur kleine Zeichen, die

auch nur er verstand, gemacht hatte, vor sich und sang nun selbst die Gedichte mit freier Declamation und voll hoher Begeisterung, mehr nach Art des gemessenen Recitativs als des melodischen Gesanges, wozu er sich meistens nur wenige volle Accorde auf dem Flügel angab und höchstens zwischen den Strophen kleine Zwischenspiele aus dem Hauptgedanken seines Gesanges ausführte. Es dürfte wohl eine Zeit kommen, wo man wieder Sinn für diese zwar einfachen, aber originellen und tiefgeschöpften Compositionen haben wird. Ihr Verlust ist daher noch immer nicht ganz zu verschmerzen. So mögen die Barden einer längst verklungenen Zeit zu den Accorden ihrer Harfen die Thaten ihrer Helden und die Gefühle ihrer Brust gesungen haben."

Auf der Fürstenschule zu Pforta hatte der junge Klopstock seine epochemachende Dichtung, die Messiade, begonnen, wie ein Wunder stieg sein Genius empor, der deutschen Dichtung das goldene Zeitalter verkündigend. Gluck hatte nahezu 20 Opern vollendet, ehe er zu seinem musikalischen Reformwerk schritt, jahrelange Studien und Erfahrungen hatten den gereiften Mann zur Schöpfung des musikalischen Dramas geführt. So ungleich ihr Entwickelungsgang war, so verbunden fühlten sich Klopstock und Gluck in ihrem Streben, die deutsche Kunst von fremdem Zwange zu befreien und ihr die Achtung und die Bewunderung der gebildeten Welt zu verschaffen. Heutzutage fällt nur

noch der kritischprüfende Blick des Literarhistorikers auf Klopstocks Schriften, Glucks bedeutendste Opern haben sich auf dem Repertoire unserer großen Bühnen erhalten. Die deutsche Nation aber darf stolz und dankbar das Andenken der beiden Heroen feiern!

Wieland

Wieland.

Wielands musikalische Beanlagung war frühzeitig in seiner schwäbischen Heimath durch einen vortrefflichen Musikunterricht gefördert worden. Die italienischen und deutschen Meister hatte er gründlich studirt. Sophie v. Laroche rühmt sein „seelenvolles, ungekünsteltes Clavierspiel, mit welchem er alle Abende seine Ideen und Gefühle unter dem Einfluß seines sympathetischen Freundes Horaz in sanften Einklang brachte," Gruber, sein Freund und Biograph, berichtet: „Wieland spielte das Clavier fertig und mit Ausdruck und konnte wohl unter die Kenner der Musik gerechnet werden." Jedenfalls ging seine Kunst auf dem Pianoforte über die Grenzen des Dilettantismus hinaus. Auf Schloß Warthausen, der Besitzung des kunstsinnigen Grafen Stadion, veranstaltete er Concerte und trat darin häufig als Solist auf. Auch während seiner akademischen Lehrthätigkeit in Erfurt gewann er im Verkehr mit dem Dichter Wilhelm Heinse, dessen geistvolle Abhand-

lung über die musikalische Composition in seinem Roman „Hildegard von Hohenthal“ mit Unrecht vergessen ist, reiche musikalische Anregung. Den Clavierunterricht seines Schützlings Fritz Laroche überwachte er selbst. „Fritz,“ heißt es in einem Briefe an Sophie v. Laroche, „vous baise la main. Hier il a comencé à apprendre le clavecin. Il faut l'amuser de pareilles choses à présent. Il profitera bien à ce qu'il paroit. Son maître est habile et a une bonne méthode.“ 1772 berief die Herzogin Amalia den gefeierten Dichter an den Hof nach Weimar. Die Oper „Alceste“, deren Dichtung er eben begonnen hatte, gab die erwünschte Gelegenheit, mit dem Componisten und Dirigenten der Hofcapelle, Anton Schweitzer, in ein näheres Verhältniß zu treten. „Was werden Sie sagen,“ schrieb Wieland an den Hofrath Ring in Karlsruhe, „wenn Sie mich in Kurzem in einen kleinen deutschen Metastasio metamorphosirt sehen werden. Mein vieljähriger Wunsch, einen Componisten von Genie und warmem Gefühl, einen ächten Abkömmling von Pergolese und Galuppi an meiner Seite zu haben, ist durch meine Hieherversetzung unvermuthet in Erfüllung gegangen. Hr. Schweitzer, ehemaliger Sachsen-Hildeburgh. Capellmeister, heißt der Mann, der in der Kunst der Amphionen wenigstens das ist, was Dero gehorsamer Diener — sit venia dicto — in der poetischen Kunst sein soll oder sein möchte. Hiezu kommen noch ein paar ganz vortreffliche Sängerinnen, unter welchen eine (Me. Koch) wegen

Vereinigung verschiedener Vorzüge und Talente, vielleicht wenige ihresgleichen in der Welt hat; eine starke, angenehme, herzrührende Stimme — eine ungemein schöne Art, die Recitative zu declamiren, eine lebhafte Action, und zu allem diesem die Figur einer Griechischen Diana, und das angenehmste Theater-Gesicht. Calculiren Sie noch hiezu meine vorzügliche Liebe zum lyrischen Schauspiel, und den Umstand que je ne saurois mieux faire ma Cour qu'en contribuant de ce coté-la aux amusemens de ma nouvelle Souveraine — So werden Sie sich vorstellen können, ob ich mit Enthusiasmus in diesem neuen Felde arbeiten werde? Mein Alceste, die jetzt wirklich in der Arbeit ist, soll Sie fragen, ob ich fortfahren soll oder nicht."

Schweitzer*), der die Composition der Alceste übernahm und bald vollendete, hatte sein ganzes Können daran gesetzt. Nach dem Urtheil sachkundiger Zeitgenossen galt die Alceste als seine beste Oper, und in der That hat sie sich lange Zeit auf dem Repertoire der deutschen Opernbühne erhalten. „Diese Opera," meldete Wieland im Januar 1773 dem Hofrath Ring, „ist in ihrer Art eine ziemlich seltsame Erscheinung in Deutschland. Aber vielleicht noch seltsamer ist es, daß wir

*) Anton Schweitzer, geboren 1737 zu Coburg, gestorben 1787 zu Gotha. Componist zahlreicher Opern. Auf Kosten des Herzogs von Sachsen-Coburg ausgebildet, zuerst Hofcapellmeister in Hildburghausen. 1772 Director des herzogl. Theater-Orchesters in Weimar.

hier bei unsrer Trouppe einen Amphion, oder richtiger zu sprechen, einen Galuppi, einen Sacchini, und vielleicht noch mehr als dies, kurz einen Mann haben, der diese Alceste mit all ihren Recitativen und Gesängen so vortrefflich componirt hat, daß dem Dichter selbst, wiewohl er sehr viel von dem Componisten fordert, nichts zu wünschen übrig bleibt. Hätten wir Sänger und Sängerinnen, welche eines solchen Componisten (Schweitzer heißt der Mann) würdig wären, so verdiente Alceste, daß man von Carlsruh und von den Enden der Welt der Erde käme, sie aufführen zu hören. Indessen sind gleichwohl unsre Leute nicht schlecht, und besonders ist Madame Koch, welche Alceste sein wird, nach der allgemeinen Empfindung aller Welt, eine sehr interessante Actrice und eine von den schönen Stimmen, die man jemals auf dem deutschen Schauplatz gehört hat. Sie recitirt in der Vollkommenheit und singt gerade so wie man singen muß um das Herz zu rühren. Unsre zweite Sängerin, Mselle Heisin, welche Parthenia vorstellen wird, ist mehr Nachtigall als jene, hat viel Uebung, singt gewöhnlich nur Italienisch, macht roulemens, Triller, Cadenzen und dergleichen Delicias sehr schön, aber — ihr Gesang sagt dem Herzen nichts, oder nicht viel; denn sie fühlt selbst nichts. Der schönste Text ist für sie nichts als eine Reihe von Sylben, die auf eine gewisse Melodie gehen, eine Reihe von a, o, e, i und u wäre ihr eben so lieb. Von unsern Sängern — ist gar nichts zu sagen. Sie excelliren in den soge-

nannten Comischen Operetten, z. Ex. mein zukünftiger Herkules ist ein excellenter Niclas in der Operette „Das Milchmädchen“, und mein Admet ein unverbesserlicher Caspar. Urtheilen Sie was für ein Admet und was für ein Hercules auf meine arme Alceste wartet! Das Stück wird ungefähr auf nächste Fastnacht aufgeführt, und mich ärgert herzl., daß Carlsruhe nicht so nahe bei Weimar liegt als Gotha oder Rudolstadt, damit ich Ihnen zurufen könnte: Komme und Siehe!“

Die Weimarer Bühne war damals im herzoglichen Schlosse aufgeschlagen. Am 29. Mai 1773 ging die „Alceste“ unter starkem Zudrang des Publicums über die Bretter. „Alceste,“ berichtete Wieland an Frhrn. v. Gebler in Wien, „wurde den 29. Mai zum ersten Mal hier aufgeführt, und that, was noch keine Tragödie, die ich gesehen habe. Alle Augen strömten über; die Unempfindlichsten wurden gerührt, und die Gefühlvollen fanden sich in einigen Scenen von Empfindung erdrückt. Es ist wahr, die Musik meines Freundes Schweitzer that hier das Beste, und die Execution übertraf nach dem Zeugnisse der vielen anwesenden Fremden, die Jedermann als competente Richter anerkennen mußte, Alles, was man sich in dieser Art von deutschen Schauspielen versprechen könnte. Wozu könnte das deutsche Singspiel gebracht werden, wenn Theresia und Joseph den Gedanken hätten, unsrer Literatur, unsrer Nation und unserm Jahrhundert auch diesen Triumph zu verschaffen.“ Den Schauspielern stattete

Wieland im „Teutschen Merkur“ „wegen des besonderen Fleißes, womit jeder seiner Rolle Ehre zu machen sich beeifert hat,“ öffentlich Dank ab. „Da dies der erste Versuch ist,“ schrieb er, „in einer auf dem teutschen Theater ganz neuen Art, so muß allerdings ein Theil des Beifalls, womit selbiger von dem Publico überhaupt, und besonders von vielen fremden und einheimischen Kennern aufgenommen worden, der Nachsicht beigemessen werden, welche man sich in solchen Fällen von billigen Richtern zu versprechen hat. Aber die tiefe Rührung und die Thränen, deren sehr wenige Zuhörer sich enthalten konnten, waren doch wohl keine Wirkung dieser Nachsicht; und soviel auch von dem Effect, den dieses Schauspiel auf alle auch nur einigermaßen empfindsame Zuhörer gemacht hat, den vereinigten Kräften der Dichtkunst und Musik, und vornehmlich der vortrefflichen Composition zuzuschreiben ist: so ist doch wohl nicht unläugbar, daß die Illusion so groß nicht hätte sein können, als sie wirklich war, wenn die Schauspieler durch den characteristischen Ausdruck ihres Gesanges und ihrer musikalischen Declamation und durch die Lebhaftigkeit ihrer Action nicht sehr vieles dazu beigetragen hätten. Vielleicht findet sich unter denjenigen auswärtigen Zuschauern, auf welche kein Verdacht der Schmeichelei und Parteilichkeit fallen kann, und die um so richtiger urtheilen können, weil sie Alles, was in Italien, Frankreich und Teutschland in diesem Fache gesehen und gehört zu werden verdient,

gesehen und gehört haben — vielleicht findet sich unter diesen einer, der es unternimmt, dem Publico von diesem Versuche einer teutschen Oper einen umständlichen und ins Besondere gehenden Begriff zu geben."

Nicht zufrieden mit dem Erfolge, den Dichter und Componist in Weimar erlebt hatten, trug sich Wieland mit dem Gedanken, die Oper auf allen großen Bühnen des Vaterlandes zur Darstellung zu bringen. „Gönner und Beförderer der Musenkünste" lud er zur Subscription auf den Clavierauszug ein, den Schweitzer bearbeitet hatte, und forderte auf, „eine Unternehmung zu unterstützen, welche zur Ehre der Nation gereicht". Hofrath Ring in Karlsruhe hatte die Partitur bereits erhalten, dem Freiherrn v. Gebler in Wien versprach Wieland deren baldige Zusendung. „Die musikalische Alceste wird nun bald in Wien sein und, wie ich hoffe, meinen Enthusiasmus für meinen Freund Schweitzer rechtfertigen. An Tadlern wird's nicht fehlen, auch ist unter der Sonne nichts untadelhaft. Aber wehe dem, der die Schönheiten dieser herrlichen Composition nicht stark genug fühlt, um noch daran denken zu können, Fehler aufzusuchen. Bei allem dem, und da in unsrer Welt das Verdienst sich nicht immer selbst beschützen kann, empfehle ich Ew. Hochwohlgeboren dieses Werk, worin ich mir zur Ehre rechne, meinen Namen mit Schweitzers seinem zu verschlingen. Verschaffen Sie ihm Zutritt bei den Liebhabern des Schönen und nehmen Sie es gegen den Neid und das profanum

vulgus in Schutz." Den Lesern des „Teutschen Merkur" war die „Aceste" bereits im Januar 1773 in den „Briefen an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste" angekündigt worden. „Eine Oper in deutscher Zunge," schrieb Wieland mit seinem Spotte, „in der Sprache, worin Kaiser Karl der Fünfte nur mit seinem Pferde sprechen wollte — von einem Deutschen gesetzt, von Deutschen gesungen — was kann man Gutes davon erwarten? Die Vorzüge der welschen Sprache vor der unsrigen, in Absicht der Singbarkeit, sind bekannt und unläugbar: allein Hagedorn, Utz, Ramler, Gerstenberg, Jacobi haben uns Beweise gegeben, daß auch die deutsche unter den Händen eines Meisters musikalisch wird." Schweitzers Composition erfährt eine kritische Würdigung. „Was ich am meisten an ihm schätze, ist die Weisheit, womit er die Begierde zu schimmern und den Ohren zu schmeicheln, ja, wo es sein muß, die mechanischen Kunstregeln selbst, der höheren Absicht, auf die Seele zu wirken, aufzuopfern weiß. Andere sehen den Dichter blos als ihren Handlanger an; er als seinen Gebieter. Er weiß zu schweigen, wo der Dichter allein reden muß; aber wo jener an den Grenzen seiner Kunst ist, da eilt er ihm mit der ganzen Allmacht der seinigen zu Hülfe. Man kann nicht von ihm sagen, daß er mit seinem Dichter ringe (wiewohl dies ein großes Lob für einen schwächeren Componisten wäre). Was er thut, ist ganz was anderes und es ist ohne Zweifel unendlich mal mehr. Er verliert sich in seinen

Dichter, er wird mit ihm zu einer Person; ein Genius, ein Herz scheint beide zu beseelen." In der Fortsetzung der Briefe legte Wieland umständlich dar, warum er in der Behandlung des Stoffes von der „Alceste" des Euripides abgewichen sei. Die selbstgefällige Art seiner Beweisführung gab Goethe bekanntlich zu seinem Spottgedichte „Götter, Helden und Wieland" Anlaß. Goethe verwahrte sich indessen später ausdrücklich gegen die Unterstellung, daß er Wielands Dichtung an sich angegriffen habe, und wie harmlos er die Farce genommen wissen wollte, beweist die Thatsache, daß er ihre Aufnahme in die Ausgabe seiner sämmtlichen Werke unterließ. Dem kritischen Blicke stellt sich allerdings die „Alceste" als schwache Leistung des Dichters dar. Den Euripides zu meistern, war ihm keineswegs gelungen. Die Handlung ist schleppend und läßt jede dramatische Steigerung vermissen. Die Sprache ist schwerfällig, beinahe gewöhnlich und verräth nirgends die Anmuth und Glätte, die wir sonst an dem Dichter des „Oberon" bewundern. Wenn dessen ungeachtet die Oper Aufsehen erregte und großen Beifall erntete, so begreift man, mit welchen Albernheiten die italienischen Librettodichter seither das deutsche Publicum gelangweilt hatten.

Eine Verbindung mit Gluck hatte Wieland wahrscheinlich schon während seines Aufenthaltes in Schwaben angeknüpft. Seine Opern kannte er sehr genau und gehörte zu ihren eifrigsten Lobrednern. Glucks Nichte Marianne, eine vortreffliche Sängerin, war am

21. April 1776 an den Blattern gestorben. In den ersten Tagen des Mai — der Brief ist leider verloren gegangen — schrieb Gluck an Wieland in der Hoffnung, ein Trauergedicht auf die Heimgegangene von ihm zu erhalten. Der Dichter antwortete erst am 13. Juli wie folgt: „Ich bin ganz beschämt, verehrungswürdigster Mann, auf Ihre freundliche, vertrauensvolle Zuschrift aus Paris so lange geschwiegen zu haben, und jetzt doch mit leeren Händen vor Ihnen zu erscheinen. In der Verfassung, worin mich Ihr Brief antraf, konnte ich mit Ihnen weinen, Ihren Verlust innig fühlen und beklagen, aber etwas hervorbringen, das des entflohenen Engels und Ihres Schmerzes und Ihres Genius würdig wäre, das konnte ich nicht und werde es niemals können. Außer Klopstock konnte das nur Goethe. Und zu dem nahm ich auch meine Zuflucht, zeigte ihm Ihren Brief und schon den folgenden Tag fand ich ihn von einer großen Idee erfüllt, die in seiner Seele arbeitete. Ich sah sie entstehen und freute mich unendlich auf die völlige Ausführung, so schwer ich diese auch fand; denn was ist Goethe unmöglich? Ich sah, daß er mit Liebe über ihr brütete, nur etliche ruhige, einsame Tage, so würde, was er mich in seiner Seele sehen ließ, auf dem Papier gestanden haben: aber das Schicksal gönnte ihm und Ihnen den Trost nicht. Seine hiesige Lage wurde um selbige Zeit immer unruhvoller, seine Wirksamkeit auf andere Dinge gezogen und nun, da er seit einigen Wochen dem unbeschränkten Vertrauen und der

besonderen Affection des Herzogs zufolge eine Stelle im geheimen Conseil einzunehmen sich nicht entziehen konnte, nun ist beinahe alle Hoffnung dahin, daß er das angefangene Werk sobald werde vollenden können. Er selbst hat zwar weder den Willen noch die Hoffnung aufgegeben: ich weiß, daß er von Zeit zu Zeit ernstlich damit umgeht, aber in einem Verhältniß, wo er nicht von einem einzigen Tage Meister ist, was läßt sich da versprechen?*) Indessen sehen Sie, theuerster Herr, was mich von einer Woche zur anderen zurückhielt, Ihnen zu schreiben, denn immer hoffte ich mit dem beiliegenden Zeugniß, wie sehr Karl August Sie liebt und an Ihrem Schicksal Antheil nimmt, Ihnen zugleich entweder das ganze Stück, welches Goethe dem Andenken Ihrer liebenswürdigen Nichte heiligen wollte, oder doch wenigstens einen Theil desselben schicken zu können. Goethe selbst hoffte immer und vertröstete mich: ich bin auch gewiß, so wie ich den herrlichen Sterblichen kenne, daß es noch zu Stande kommen wird, — und so spät es auch kommen mag, Freude wird Ihr Genius und der Geist Ihrer Seligen daran haben, das bin ich gewiß — aber länger konnte ich's doch unmöglich anstehen lassen, Ihnen von allem diesem Nachricht und also von meinem seltsamen Stillschweigen Nachricht zu geben. — Ich habe Augenblicke, wo ich

*) Goethe schrieb am 25. Mai 1776 an Charlotte von Stein: „Ich wohne in tiefer Trauer über einem Gedicht, das ich für Gluck auf den Tod seiner Nichte machen will."

eifrig wünsche, ein lyrisches Werk hervorbringen zu können, das werth wäre, von Gluck Leben und Unsterblichkeit zu empfangen. Zuweilen ist mir auch, ich könnte es. Aber dies ist nur ein vorübergehendes Gefühl, nicht Stimme des Genius. Uebrigens fehlt es mir an Sujets, die zugleich dem lyrischen Drama anpassend wären. Vielleicht, liebster Ritter Gluck, kennen Sie eines, das Sie ausgeführt und alsdann bearbeiten möchten. Irre ich mich hierin nicht, so theilen Sie mir Ihre Gedanken mit, ich will versuchen, ob ich die Muse noch einmal geneigt machen kann. Einmal war mir Antonius und Kleopatra stark im Herzen und Kopf — aber wenn ich mich auch hineinarbeiten könnte, so ist dies wenigstens kein Sujet für Wien, wo dieser Exceß von Liebe, wie ich nicht zweifle, zu anstößig gefunden würde. Die drei größten Sujets, Orpheus, Alceste und Iphigenie haben Sie schon bearbeitet — und was ist noch übrig, das Ihrer würdig wäre? Ohne Zweifel giebt es noch interessante Gegenstände und Situationen — aber werde ich sie ausführen? Ja, wenn ich neben Ihnen, unter Ihren Augen, von Ihrem Feuer erwärmt, von Ihrer Allgewalt über alle Kräfte der Musik ergriffen, arbeiten könnte! Aber hier in Weimar! — Dieses Blatt von Karl August*) ist schon lange in meinen Händen. Verzeihen Sie mir,

*) Vermuthlich hatte Karl August den Ritter v. Gluck eingeladen, dem Hof zu Weimar einen Besuch abzustatten.

daß ich's Ihnen so lange vorenthalten habe. Ich habe Ihnen die Ursache gesagt und doch entschuldigt sie mich kaum gegen Ihn und gegen Sie. Möchten Sie in Wien einige Entschädigung, wenigstens durch dieses Nepenthe, diesen Zaubertrank, den Parthenia" (in Wielands „Alceste" „dem leidenden Admet bietet, finden können. Und o möchten wir einst glücklich genug sein, Sie hier zu sehen und zu hören! Und ich den Mann von Angesicht sehen und in seiner Gegenwart mich eines Theils der Empfindungen entledigen können, womit mich selbst das Wenige, was ich (nur sehr unvollkommen vorgetragen) von seinen herrlichen Werken gehört habe, auf ewig für ihn erfüllt hat." Eine Antwort Glucks auf diesen Brief besitzen wir nicht. Wieland bekannte freimüthig, daß er nicht der selbstschöpferische Geist sei, einem Tondichter von Glucks Bedeutung einen Operntext zu liefern. In Weimar hatte der Brand des herzoglichen Schlosses am 6. Mai 1774 die Bühne zerstört, der Componist Anton Schweitzer war mit der Seiler'schen Schauspielergesellschaft nach Gotha gewandert, wo er als herzoglicher Hofcapellmeister am 23. November 1787 starb. Wieland sah trauernd den Freund scheiden, dessen Talent ihn für sein eigenes Schaffen und für die Entwicklung der deutschen Oper mit den freudigsten Hoffnungen erfüllt hatte.

Auf Glucks Einwirkung ist der „Versuch über das teutsche Singspiel" zurückzuführen, den Wieland im „Teutschen Merkur vom Jahre 1775" veröffentlichte.

„Wir Teutschen," leitete er seine lichtvollen Betrachtungen ein, „lieben die Musik so gut als alle anderen Völker in der Welt; sie macht schon längst einen Theil der öffentlichen und Privat-Erziehung bei uns aus; es ist schwerlich eine teutsche Provinz, die nicht seit mehr als 100 Jahren Virtuosen auf allen Arten der Instrumente hervorgebracht hätte und die berühmten Namen Kayser, Telemann, Händel, Hasse, Graun, Bay, Gluck machen eine Reihe von Componisten unsres Jahrhunderts aus, die wir (um das Wenigste zu sagen) den größten gleichzeitigen, auf welche Italien stolz ist, zuversichtlich entgegenstellen können. — Weder der Mangel an musikalischem Genie bei der teutschen Nation, noch die Unsingbarkeit unsrer Sprache ist es, was dem Wunsche, unter dem Schutz eines teutschen Musageten ein teutsches Odeon, einen Tempel teutscher Musen, errichtet zu sehen, im Wege steht. Es ist ein andres Vorurtheil, das die lyrischen Schauspiele selbst betrifft, nämlich die beinahe allgemein herrschende Meinung, daß die sogenannte Opera seria ein Werk der Feerei sein müsse, worin alle schönen Künste mit einander in die Wette eifern, die vollkommenste Befriedigung der Augen und Ohren äußerst sinnlicher und verzärtelter Zuschauer hervorzubringen, oder (um ungefähr das Nämliche mit den Worten des Grafen Algarotti zu sagen) „daß in der Oper Poesie, Musik, Declamation, Tanzkunst und Malerei, alle ihre anziehendsten Reizungen vereinigen müßten, um den Sinnen zu schmeicheln, das Herz zu

entzücken und die Seele durch die angenehmsten Täuschungen zu bezaubern.“ So lange man mit dem Worte Oper diesen Begriff verbindet, werden freilich nur sehr wenige Fürsten in Europa reich genug sein, ein so kostbares Schauspiel zu haben oder in die Länge auszuhalten, und daß bei diesen wenigen die teutsche Sprache die italienische jemals aus ihrem verjährten Besitze des lyrischen Theaters verdrängen werde, wird sich wohl niemand einfallen lassen. — Wir Deutsche wollen die Schöpfer eines Singspiels werden, welches durch die bloße Vereinigung der Kräfte der Poesie, Musik und Action uns einen so hohen Grad des anziehendsten Vergnügens geben könnte, daß kein Zuschauer, der ein Herz und ein Paar nicht allzudicke Ohren mitbrächte, sollte wünschen können, seinen Abend angenehmer zugebracht zu haben.“ Ueber die Mittel, „wodurch diese neue Art Singspiel vielleicht zum ergötzendsten und herzrührendsten aller Schauspiel-Arten gemacht werden könnte,“ verbreitet sich Wieland ausführlich. Gegen die große Oper der Italiener und Franzosen, „eine ungeheure Mißgeburt des schlimmsten Geschmackes“, richtet er die heftigsten Angriffe. Das „teutsche Singspiel“ soll nicht durch decorativen Aufwand glänzen, Poesie, Musik und Action müssen das Meiste thun. „Des Ritter Glucks Iphigenie darf nur vortrefflich singen und in Gestalt, Ton, Miene und Gebärden Iphigenie sein, um in einem simplen altgriechischen Kleide von weißer Seide ebenso stark, ohne Zweifel

weit stärker zu rühren, als wenn sie in einer reichgestickten Robe dahergeschwommen käme." Das Subject eines Singspiels soll sehr wichtig sein. Dem Dichter soll es große moralische Charaktere, erhabene Gesinnungen, edle Kämpfe zwischen Tugend und Leidenschaft darbieten. Die möglichste Einfalt im Plan ist dem Singspiel eigentlich und wesentlich. Handlung kann nicht gesungen, sie muß agirt werden, je mehr Handlung also, je weniger Gesang. „Am wirkungsvollsten sind stets die Scenen, wo der Dichter und der Tonkünstler mit vereinigten Kräften uns von einer Empfindung zur anderen, einer Stufe des Affectes zur anderen mit sich fortreißen." Gegen die Wahl historischer Stoffe für die Oper hat Wieland nichts einzuwenden, aber daß „die Triller und Roulemens aus dem Munde eines Julius Cäsar oder Cato" lächerlich klingen, ist dem Componisten anzurechnen, der den Charakter eines Helden nicht aufzufassen und musikalisch zu behandeln versteht. „Indessen ist doch nicht zu leugnen, daß ein Singspiel, insofern darin Musik und Gesang eine Art von idealischer Sprache ausmachen, die über die gewöhnliche Menschensprache weit erhaben ist — daß etwas in der Natur des Singspiels liege, womit wir den Begriff des Wunderbaren zu verknüpfen uns nicht enthalten können. In dieser Rücksicht scheinen also mythologische Subjecte allerdings mehr Schicklichkeit zum Singspiel zu haben als historische. In der herrschenden Opernmanier ist der Poet nur ein demüthiger

Diener des Componisten, des Decorateurs, der Sänger und Tänzer. Die Ouvertüren haben mit dem Stück nicht die mindeste Verbindung.*) Ueber die Recitative gehen Componist und Sänger als über etwas ihrer Aufmerksamkeit und Kunst unwürdiges so schnell als möglich hinweg. Das Publicum lacht, liebäugelt oder schläft, bis es durch das zärtliche Getön eines Ritornells daran erinnert wird, daß eine Arie im Anzug ist, die wenigstens um der schönen Läufe, Triller und Cadenzen des Sängers willen Aufmerksamkeit verdiene. Die Arien werden als Hauptsache in der Musik der Oper behandelt. Daher die seiltänzerischen, nichtssagenden Passagen, daher die bis zum Ekel getriebene Wiederholung der Worte, daher der Ueberdruß eines jeden Zuhörers von Empfindung, der sich durch das Vergnügen, so ihm eine Lieblingssängerin mit allen ihren Wunderkünsten machen kann, für die gähnende Langeweile, die ihm das ganze Stück verursacht, nur schlecht entschädigt hält." „Endlich," schließt Wieland seine Abhandlung, „haben wir die Epoche erlebt, wo das mächtige Genie eines Gluck das große Werk (einer Reform der Oper) unternommen hat, das — wofern es jemals zu Stande kommen kann — durch einen Feuergeist wie der seinige gewirkt werden müßte. Der große Succeß seines Orpheus und Eurydice, seiner Alceste, seiner Iphigenie würden alles

*) Den gleichen Vorwurf machte Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie den zeitgenössischen Componisten.

hoffen lassen, wenn sich nicht unüberwindliche sittliche Ursachen, gerade in jenen Hauptstädten Europas, wo die schönen Künste ihre vornehmsten Tempel haben, seinem Unternehmen entgegensetzten! — Künste, die der große Haufe blos als Werkzeuge sinnlicher Wollüste anzusehen gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wieder einzusetzen und die Natur auf einem Thron zu befestigen, der so lange von der willkürlichen Gewalt der Mode, des Luxus und der üppigsten Sinnlichkeit usurpirt worden: — ist ein großes und kühnes Unternehmen! Aber zu ähnlich dem großen Unternehmen Alexanders und Cäsars, aus den Trümmern der alten Welt eine neue zu schaffen, um nicht ein gleiches Schicksal zu haben. Eine Reihe von Glucken würde erfordert, um diese Oberherrschaft der unverdorbenen Natur über die Musik, diesen einfachen Gesang, der wie Merkurs Schlangenstab die Leidenschaften erweckt oder einschläfert und die Seelen in Elysium oder in den Tartarus führt, diese Verbannung aller Sirenenkünste, diese schöne Zusammenstimmung aller Theile zur großen Einheit des Ganzen auf dem lyrischen Schauplatz herrschend und fortdauernd zu machen. Gluck selbst — bei all seinem Enthusiasmus — kennt die Menschen und den Lauf der Dinge unterm Mond zu gut, um so etwas zu hoffen! Schon genug, daß er uns gezeigt hat, was die Musik thun könnte, wenn in diesen unseren Tagen irgendwo in Europa ein Athen wäre und in diesem Athen ein Perikles aufträte, der

für das Singspiel thun wollte, was jener für die Tragödien des Sophokles und Euripides that!"

In jeder neuen Epoche der Kunst wirken die vorausgegangenen sichtbar fort. Glied um Glied fügt sich in die große Kette, die die Erscheinungen im Geistesleben eines Volkes bilden. So gewinnen Wielands Gedanken über die Oper für uns eine hohe Bedeutung, weil sie sich geradezu mit den Anschauungen Richard Wagners über das musikalische Drama decken. Als Wagner 1851 seine denkwürdige Abhandlung „Oper und Drama" veröffentlichte, wußte er nicht, daß 80 Jahre früher Wieland bereits seine Forderungen ausgesprochen hatte. Das deutsche Odeon aber, das Wieland zeitlebens wie ein lichter Traum vorgeschwebt hatte, ist in unsern Tagen von Bayreuth zur herrlichen That geworden.

Lessing

Lessing.

Heuer noch ist vielfach der Glaube verbreitet, Lessing habe der Musik und dem Musikleben seiner Zeit ganz fern gestanden. Dem kritischen Riesengeist, der die Grenzen der Poesie und Malerei so scharfsinnig gezogen, traut man nicht zu, dem sanften Lockruf ins Reich der Töne gefolgt zu sein. Und doch hat Lessing nicht allein mit den hervorragendsten Musikern in freundschaftlichem Verkehr gestanden, sondern er hat auch über das Wesen und die Bedeutung der Musik die tiefsten Gedanken ausgesprochen. Seinem allumfassenden Geiste dürfen wir auch hier, wo er sich in einer seinem Ideenkreise ferner liegenden Kunstsphäre bewegt, unsere höchste Bewunderung zollen.

Lessings Vater, der Pastor primarius Lessing zu Kamenz in Sachsen, lebte in äußerst kümmerlichen Verhältnissen und besaß nichts weniger als die Mittel, seinen zehn Söhnen, deren ältester der Dichter war, Musikunterricht geben zu lassen. Auch später, nachdem

Gotthold die Fürstenschule zu Meißen absolvirt und die Universitäten Leipzig und Wittenberg bezogen hatte, scheint er sich wenig oder gar nicht mit der Musik beschäftigt zu haben. Erst sein zweiter Aufenthalt in Berlin führte ihn mit den angesehensten Musikern der aufblühenden preußischen Hauptstadt, Kirnberger und Quanz, zusammen.

Johann Philipp Kirnberger, ein Schüler Sebastian Bachs, war nach einem bewegten Künstlerleben in Polen, Oesterreich und Sachsen, als Hofmusikus nach Berlin berufen worden, wo sein meisterhaftes Violinspiel großes Aufsehen erregte. Dabei war er ein bedeutender Kontrapunktist und schrieb umfangreiche Werke über die Harmonielehre, die Grundsätze des Generalbasses, die die weiteste Verbreitung fanden. Seine Compositionen, meist Fugen für Orgel und Clavier, fehlten selten auf einem Concertprogramm, endlich erfand er ein, später von Mozart verbessertes, musikalisches Würfelspiel, das unter dem Namen „der allzeit fertige Polonaisen- und Menuettencomponist" erschien und jedem, auch nicht musikalisch Gebildeten, Gelegenheit gab, kleine Tonstücke zu componiren.

Lessings zweiter musikalischer Freund war der berühmte Meister der Flöte und Lehrer Friedrichs des Großen, Johann Joachim Quanz, der damals auf der Höhe seines Wirkens stand und im Dienste seines königlichen Herrn Hunderte von Compositionen für die Flöte veröffentlichte.

Allwöchentlich am Freitag Abend kamen Lessing

und seine engeren Freunde in Baumanns Weinkeller, der sogenannten Baumannshöhle, zusammen; zu der fröhlichen Tafelrunde zählten der Kupferstecher Meil, der Schauspieler Brückner, die Aesthetiker Ramler und Sulzer, Nicolai und Mendelssohn, endlich Kirnberger und Quanz, welche letzteren Lessings Trinklieder in Musik setzten und dadurch nicht am wenigsten die festliche Stimmung der Symposien erhöhten. Lessing dachte in späteren Jahren wehmütig an jene Berliner Tage, als an die glücklichsten seines Lebens, zurück.

Während seiner Wirksamkeit als Dramaturg des Hamburger Theaters bot sich Lessing Gelegenheit, seine Kritik an den Leistungen des Theaterorchesters zu üben. Der kunstsinnige Unternehmer des Hamburger Nationaltheaters, Johann Friedrich Loewen, hatte ein zahlreiches Orchester gewonnen, das vor Beginn der Schauspiele und in den Zwischenakten spielen sollte. Nun schien damals die Regie absolut keine Rücksicht darauf nehmen zu wollen, daß die vorgeführten Orchesterstücke zu dem gleichzeitig dargestellten Schauspiel in einem gewissen Verhältnis standen: Trauerspiele wurden mit heiteren, Lustspiele mit ernsten Tonstücken begleitet, wodurch denn bei der Zuhörerschaft eine seltsame Mischung von Affekten, ja die sonderbarste Wirkung hervorgerufen werden, mußte. Die Aufführung der Semiramis von Voltaire wozu Agricola*) eine nach Lessings Urtheil vortreffliche

*) Johann Friedrich Agricola, geb. 1720, Schüler Sebastian Bachs, nach Graun Director der königl. Capelle in Berlin; starb

Musik componirt hatte, gab dem Dramaturgen willkommenen Anlaß, Agricolas Arbeit kritisch zu erläutern, sich über die Bedeutung der Musik und ihre Beziehungen zur Poesie zu verbreiten und insbesondere die Fehlgriffe darzuthun, welche sich die Hamburger Orchesterleitung seither hatte zu schulden kommen lassen.

„Da das Orchester bei unseren Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalt desselben mehr übereinstimmen möchte. Herr Scheibe*) ist unter den Musicis Derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues Feld für die Kunst bemerkte. Da er einsah, daß, wenn die Rührung des Zuschauers nicht auf eine unangenehme Art geschwächt und unterbrochen werden sollte, ein jedes Schauspiel seine eigene musikalische Begleitung erfordere: so machte er nicht allein bereits 1738 mit dem Polyeukt und Mithridat den Versuch, besondere diesen Stücken entsprechende Symphonien zu verfertigen, welche bei der Gesellschaft der Neuberin hier in Hamburg, in Leip-

dort 1774: componirte die Opern Achill auf Skyros und Iphigenie in Tauris.

*) Johann Adolf Scheibe, geb. 1708 zu Leipzig, 1740 kulmbach-brandenburgischer, später dänischer Capellmeister in Kopenhagen, wo er 1776 starb. Seine Schriften: „Kritischer Musikus", „Ueber das Alter und den Ursprung der Musik", „Ueber musikalische Composition".

zig und anderwärts aufgeführt wurden, sondern ließ sich auch in einem besonderen Blatte seines kritischen Musikus (67. Stück) umständlich darüber aus, was überhaupt der Componist zu beobachten habe, der in dieser neuen Gattung mit Ruhm arbeiten wolle." Lessing citirt Scheibe nun wörtlich. Wir fassen die längere Abhandlung in ihren Hauptpunkten zusammen.

Alle Symphonien, die zu einem Schauspiele verfertigt werden, sollen sich auf den Inhalt und die Beschaffenheit desselben beziehen. — Unter Symphonie haben wir hier Ouverture zu verstehen. — So verschieden Tragödien und Comödien unter sich selbst sind, so verschieden muß auch die dazu gehörige Musik sein. Alle Symphonien zu Trauerspielen müssen prächtig, feurig und geistreich gesetzt sein. Die musikalische Erfindung soll mit dem Charakter der Hauptpersonen und dem Hauptinhalt der Stücke in Einklang stehen. Die Comödiensymphonien müssen frei, fließend und zuweilen auch scherzhaft sein, insbesondere aber sich nach dem eigenthümlichen Inhalte einer jeden Comödie richten. Sowie die Comödie bald ernsthafter, bald verliebter, bald scherzhafter ist, so muß auch die Symphonie beschaffen sein. Die Anfangssymphonie muß sich auf das ganze Stück beziehen, zugleich aber muß sie auch den Anfang desselben vorbereiten und sogleich mit dem ersten Auftritt übereinkommen. Die Schlußsymphonie endlich muß mit dem Schlusse des Schauspiels auf das Genaueste übereinstimmen, um die Begebenheit den Zu-

schauern desto nachdrücklicher zu machen. Was ist lächerlicher, als wenn der Held auf eine unglückliche Weise sein Leben verloren hat und es folgt eine lustige, lebhafte Symphonie darauf? Und was ist abgeschmackter, als wenn sich die Comödie auf eine fröhliche Art endigt und es folgt eine traurige und bewegliche Symphonie darauf? Hierzu bemerkt Lessing: „Dieses sind die wichtigsten Regeln, um auch hier die Tonkunst und Poesie in eine genaue Verbindung zu bringen. Ich habe sie lieber mit den Worten eines Tonkünstlers und zwar desjenigen vortragen wollen, der sich die Ehre der Erfindung anmaßen kann, als mit meinen. Denn die Dichter und Kunstrichter bekommen nicht selten von den Musicis den Vorwurf, daß sie weit mehr von ihnen verlangen und erwarten, als die Kunst zu leisten im Stande sei. Die mehrsten müssen es von ihren Kunstverwandten erst hören, daß die Sache zu bewerkstelligen sei, ehe sie die geringste Aufmerksamkeit darauf wenden. Zwar die Regeln selbst waren leicht zu machen; sie lehren nur, was geschehen soll, ohne zu sagen, wie es geschehen kann. Der Ausdruck der Leidenschaften, auf welchen alles dabei ankommt, ist noch einzig das Werk des Genies. Denn ob es schon Tonkünstler giebt und gegeben, die bis zur Bewunderung darin glücklich sind, so mangelt es doch unstreitig noch an einem Philosophen, der ihnen die Wege abgelernt und allgemeine Grundsätze aus ihren Beispielen hergeleitet hätte. Aber je häufiger diese Beispiele werden, je mehr sich die

Materialien zu dieser Herleitung sammeln, desto eher können wir sie uns versprechen, und ich müßte mich sehr irren, wenn nicht ein großer Schritt dazu durch die Beeiferung der Tonkünstler in dergleichen dramatischen Symphonien geschehen könnte.

„In der Vocalmusik hilft der Text dem Ausdruck allzusehr nach: der schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstärkt; in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hilfe weg und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie sagen will, nicht rechtschaffen sagt. Der Künstler wird also hier seine äußerste Stärke anwenden müssen: er wird unter den verschiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die sie am deutlichsten ausdrücken; wir werden diese öfter hören, wir werden sie miteinander öfter vergleichen, und durch die Bemerkung dessen, was sie beständig gemein haben, hinter das Geheimniß des Ausdrucks kommen."

Lessing verfolgt nun kritisch Agricola's Musik zur Semiramis. Die Anfangssymphonie besteht aus drei Sätzen. Der erste Satz ist ein Largo, nebst den Violinen mit Hoboen und Flöten. Der Grundbaß ist durch Fagotte verstärkt. Sein Ausdruck ist ernsthaft, manchmal gar wild und stürmisch; der Zuhörer soll vermuthen, daß er ein Schauspiel ungefähr dieses Inhalts zu erwarten habe. Doch nicht dieses Inhalts allein; Zärtlichkeit, Reue, Gewissensangst, Unterwerfung nehmen ihr Theil daran; und der zweite Satz, ein An-

dante mit gedämpften Violinen und concertirenden Fagotten beschäftigt sich also mit dunklen und mitleidigen Klagen. In dem dritten Satz vermischen sich die beweglichen Tonwendungen mit stolzen; denn die Bühne eröffnet sich mit mehr als gewöhnlicher Pracht; Semiramis naht sich dem Ende ihrer Herrlichkeit; wie diese Herrlichkeit das Auge schauen muß, soll sie auch das Ohr vernehmen. Der Charakter ist Allegretto und die Instrumente sind wie in dem ersten Satz, außer daß die Hoboen, Flöten und Fagotte mit einander einige besondere kleinere Sätze haben. Die Zwischenactmusik Agricola's zur Semiramis hat billigerweise nur einen Satz. Denn die Musik soll dem Dichter nichts verderben; der tragische Dichter liebt das Unerwartete, das Ueberraschende mehr als ein anderer; er läßt seinen Gang nicht gern voraus verrathen, und die Musik würde ihn verrathen, wenn sie die folgende Leidenschaft angeben wollte. Der Grund wider einen zweiten Satz zwischen den Acten ist aus dem Vortheil des Dichters hergenommen, und er wird durch einen anderen, der sich aus den Schranken der Musik ergiebt, bestärkt. Denn gesetzt, daß die Leidenschaften, welche in zwei aufeinander folgenden Acten herrschen, einander ganz entgegen wären, so würden nothwendig auch die beiden Sätze von ebenso widriger Beschaffenheit sein müssen. Der Dichter kann den Uebergang von einer Leidenschaft zu der ihr entgegengesetzten bewirken, er thut dies nicht sprungweise, sondern nach und nach.

„Der Musiker kann, dafern er uns nicht in Ungewißheit und Verwirrung setzen will, diese schroffen Uebergänge von einem Extrem in das andere nicht charakterisiren. Die Poesie hingegen läßt uns den Faden unserer Empfindungen nie verlieren; hier wissen wir nicht allein, was wir empfinden sollen, sondern auch warum wir es empfinden sollen; und nur dieses Warum macht die plötzlichsten Uebergänge nicht allein erträglich, sondern auch angenehm. In der That ist diese Motivirung der plötzlichen Uebergänge einer der größten Vortheile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie zieht, ja vielleicht der allergrößte. Denn es ist bei weitem nicht so nothwendig, die allgemeinen unbestimmten Empfindungen der Musik, z. B. der Freude, durch Worte auf einen gewissen einzelnen Gegenstand der Freude einzuschränken, weil auch jene dunklen schwanken Empfindungen noch immer sehr angenehm sind; als es nothwendig ist, abstechende, widersprechende Empfindungen durch deutliche Begriffe, die nur Worte gewähren können, zu verbinden, um sie durch diese Verbindung in ein Ganzes zu verweben, in welchem man nicht allein Mannigfaltiges, sondern auch Uebereinstimmung des Mannigfaltigen bemerke. Nun aber würde bei dem doppelten Satze zwischen den Acten eines Schauspiels diese Verbindung erst hintennach kommen: wir würden erst hintennach erfahren, warum wir aus einer Leidenschaft in eine ganz entgegengesetzte überspringen müssen: und das ist für die Musik so gut

als erführen wir es gar nicht. Man glaube aber nicht, daß sonach überhaupt alle Symphonien verwerflich sein müßten, weil sie aus mehreren Sätzen bestehen, die von einander unterschieden sind, und deren jeder etwas Anderes ausdrückt als der andere. Sie drücken etwas Anderes aus, aber nicht etwas Verschiedenes; oder vielmehr, sie drücken das Nämliche und nur auf eine andere Art aus. Eine Symphonie, die in ihren verschiedenen Sätzen verschiedene sich widersprechende Leidenschaften ausdrückt, ist ein musikalisches Ungeheuer; in einer Symphonie muß nur eine Leidenschaft herrschen und jeder besondere Satz muß eben dieselbe Leidenschaft, bloß mit verschiedenen Abänderungen, es sei nun nach den Graden ihrer Stärke und Lebhaftigkeit oder nach den mancherlei Vermischungen mit anderen verwandten Leidenschaften, ertönen lassen und in uns zu erwecken suchen. Die Anfangssymphonie zur Semiramis war vollkommen von dieser Beschaffenheit; das Ungestüme des ersten Satzes zerfließt in das Klagende des zweiten, welches sich in dem dritten zu einer Art von feierlicher Würde erhebt: „Ein Tonkünstler, der sich in seinen Symphonien mehr erlaubt, der mit jedem Satze den Affect abbricht, um mit dem folgenden einen neuen, ganz verschiedenen Affect anzuheben, und auch diesen fahren läßt, um sich in einen dritten, ebenso verschiedenen zu werfen, kann viel Kunst ohne Nutzen verschwendet haben, kann überraschen, kann betäuben, kann kitzeln, nur rühren kann er nicht. Wer mit unserem Herzen

sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß ebensowohl Zusammenhang beobachten, als wer unseren Verstand zu unterhalten und zu belehren gedenkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Theile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann."

Lessing geht nun näher auf die Zwischenactmusik in der Semiramis ein. Ein Andante maestoso, blos mit gedämpften Violinen und Bratsche schildert die Besorgnisse der Semiramis, die noch mit einiger Hoffnung vermischt sind. Ein Allegro assai aus G-dur, nach dem 2. Act mit Waldhörnern, durch Flöten und Hoboen, auch den Grundbaß mitspielende Fagotte verstärkt drückt den durch Zweifel und Furcht unterbrochenen aber immer noch sich wiederholenden Stolz des treulosen und herrschsüchtigen Ministers Assur aus. Die Erscheinung des Gespenstes im 3. Act macht gar keinen Eindruck. Aber der Musiker kommt Voltaire zu Hülfe. Ein Allegro aus E-moll mit der nämlichen Instrumentenbesetzung des vorhergehenden, nur daß E-Hörner mit G-Hörnern verschiedentlich abwechseln, schildert die wilde Bestürzung, die dergleichen Erscheinungen unter dem Volke verursachen. Auf den 4. Act folgt ein Larghetto aus A-moll mit gedämpften Violinen und Bratsche und einer concertirenden Hoboe. Bedauern und Mitleid mit

der reuigen, aber schuldigen Semiramis läßt die Musik ertönen. Endlich folgt auch auf den 5. Act nur ein einziger Satz, ein Adagio aus E-dur, nächst den Violinen und der Bratsche, mit Hörnern, mit verstärkenden Hoboen und Flöten und mit Fagotten, die mit dem Grundbasse gehen. Der Ausdruck ist den Personen des Trauerspiels angemessen und ins Erhabene gezogene Betrübnis, mit einiger Rücksicht, wie mich däucht, auf die vier letzten Zeilen, in welchen die Wahrheit ihre warnende Stimme gegen die Großen der Erde ebenso würdig als mächtig erhebt.

„Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehen, daß er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Räthsel sein, dessen Deutung ebenso mühsam als schwankend ist. Was ein gesundes Ohr am geschwindesten in ihm vernimmt, das und nichts anderes hat er sagen wollen, sein Lob wächst mit seiner Verständlichkeit; je leichter, je allgemeiner diese, desto verdienter jenes! Es ist kein Ruhm für mich, daß ich recht gehört habe; aber für den Herrn Agricola ist es ein soviel größerer, daß in dieser seiner Composition niemand etwas anderes gehört hat als ich.“ Offenbar hatte Lessing, bevor er diese ausführliche Besprechung niederschrieb, die Partitur der Musik Agricola's zur Semiramis genau studirt. K. Ph. Emanuel Bach, mit dem er während seines Aufenthaltes in Hamburg in regem Verkehr stand, hatte ihn vielleicht hierbei unterstützt.

Bedeutungsvoller als diese Kundgebung im 26.

und 27. Stück der Hamburgischen Dramaturgie ist eine andere, die sich uns im literarischen Nachlasse Lessings erhalten hat. Aus einem Briefe, den er am 26. Mai 1769 an Nicolai schrieb, geht unzweifelhaft hervor, daß er in einer Fortsetzung des Laokoon eine kritische Würdigung der dramatischen Kunst plante. In dem Fragment „zum Laokoon" (Nachlaß) aber heißt es: „Die Vereinigung willkürlicher, aufeinander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen, aufeinander folgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukommt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendemselben Organe zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

„Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, sodaß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und ebenderselben Kunst bestimmt zu haben scheint.

„Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch die Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst immer zu einer Hülfskunst der anderen macht und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen

hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist auch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübt, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat.

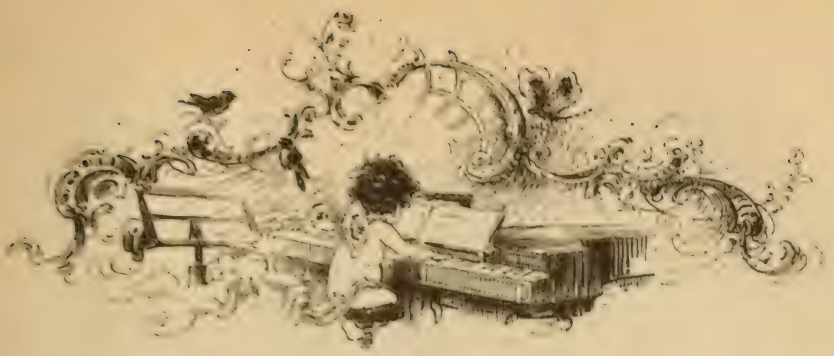
„Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterschiedszeichen zwischen der französischen und italienischen Oper festsetzen. In der französischen Oper ist die Poesie weniger die Hülfskunst; und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden könne. In der italienischen hingegen ist alles der Musik untergeordnet. Dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio, aus der unnötigen Häufung der Personen; aus der übeln Gewohnheit, jede Scene, auch die allerpassionirteste, mit einer Arie zu schließen. Der Sänger will beim Abgehen für seine Cadenz beklatscht sein. Man müßte in dieser Absicht die besten französischen Opern gegen die besten des Metastasio untersuchen.

„Oder wollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe; nämlich auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitative? Es scheint so. Nur dürfte die Frage dabei sein, ob diese vermischte Verbindung, wo um die Reihe die eine Kunst der andern subservirt, in einem und ebendemselben Ganzen natürlich sei, und ob

die wollüstigere, welches unstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subservirt, nicht der anderen schadet und unser Ohr zu sehr vergnügt, als daß es das wenigere Vergnügen bei der anderen nicht zu matt und schläfrig finden sollte. Dieses Subserviren unter den beiden Künsten besteht darin, daß die eine vor der anderen zum Hauptzweck gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine blos nach der anderen richtet, und wenn ihre verschiedenen Regeln in Collision kommen, daß die eine der anderen soviel nachgiebt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen."

Von der Vereinigung der Dichtkunst und der Musik erwartete Lessing die Umgestaltung der Oper. Für die Entwickelungsgeschichte der Oper, insbesondere des musikalischen Dramas, sind seine Worte von außerordentlicher Bedeutung, denn sie gehören zu den Heroldsrufen, die schon im vergangenen Jahrhundert die Epoche der Wagnerkunst verkündet haben.

Schiller



Schiller.

Der Töne Macht, die aus den Saiten quillet,
Du kennst sie wohl, du übst sie mächtig aus.
Was ahnungsvoll den tiefen Busen füllet,
Es spricht sich nur in meinen Tönen aus;
Ein holder Zauber spielt um deine Sinnen,
Ergieß' ich meinen Strom von Harmonien,
In süßer Wehmuth will das Herz zerrinnen,
Und von den Lippen will die Seele fliehn,
Und setz' ich meine Leiter an von Tönen,
Ich trage dich hinauf zum höchsten Schönen.

(Huldigung der Künste: Die Musik.)

Der gewaltige Dichtergenius, dessen Meisterwerke die dankbare Nachwelt mit staunender Bewunderung erfüllen, der, was er schuf, aus der Tiefe seiner großen Seele schöpfte, hat die Musik mit einer Leidenschaft geliebt, die ihn im Schmerze aufzurichten, in der Freude für das Höchste zu begeistern vermocht hat. In jungen Tagen war die Feuergluth seiner ersten Verse

der Musik geweiht, in der Vollkraft seines Schaffens hat er die Macht der Töne gefeiert, und zahlreiche, bedeutungsvolle Aussprüche in seinen Schriften geben ein beredtes Zeugniß, wie tief der Seherblick des Dichters in das Wesen der Tonkunst eingedrungen ist.

Die Militär-Academie des kunstsinnigen Herzogs Carl von Württemberg, auf welcher Friedrich Schiller seine Ausbildung empfing, hatte unter ihren zahlreichen Facultäten auch der Musik eine Heimstätte gewährt. Aus den Reihen der Zöglinge, unter denen der Musiker Zumsteeg (geboren 1760) und der musikalisch reich beanlagte Fr. Wilhelm v. Hoven (geboren 1759) zu Schillers vertrauten Freunden zählten, wurde ein vollkommenes Orchester organisirt, und der Herzog gab der jugendlichen Capelle häufig Gelegenheit, vor einem fürstlichen Besuche oder einer glänzenden Festversammlung sich auszuzeichnen. In der Regel folgte auf den Vortrag eines Orchesterstückes eine dramatische Aufführung, bei welcher Schiller die Hauptrolle zugetheilt war. Auf der Academie schrieb Schiller die lyrische Operette „Semele“, „die so großartig gedacht war, daß, wenn sie hätte aufgeführt werden sollen, alle mechanische Kunst der Theater damaliger Zeit nicht ausgereicht haben würde, um sie gehörig darzustellen“. Semele wurde in der „Anthologie auf das Jahr 1782“ zum ersten Male abgedruckt. Schiller selbst war wenig erbaut davon: „Mögen mir's Apollo und seine neun Musen,“ schrieb er, „vergeben, daß ich mich so gröblich

an ihnen versündigt habe". Später nahm er eine Umarbeitung der Semele vor, aber erst Körner nahm sie in die Gesammtausgabe von Schillers Werken auf.

Im Jahre 1780 verließ Schiller die Academie und bezog eine bescheidene Wohnung im Hause der verwittweten Frau Hauptmann Vischer zu Stuttgart. Diese geistvolle Frau besaß nach dem Urtheile der Zeitgenossen ein nicht gewöhnliches musikalisches Talent; der jugendliche Dichter, der in heftiger Liebe zu ihr entbrannte, hat ihrem Clavierspiel in seinem Gedicht „Laura am Clavier" ein Denkmal gesetzt.

Um diese Zeit weilte in Stuttgart ein junger Musiker, Andreas Streicher (geboren 1761 daselbst), dessen Bekanntschaft Schiller bereits auf der Academie gemacht hatte. Die jungen Leute schlossen Freundschaft mit einander, und als der Regimentsmedicus Schiller 1782 entschlossen war, nach Mannheim zu entfliehen, war Streicher der edelmüthige, aufopfernde Freund, der dem Flüchtling während der traurigsten Epoche seines Lebens mit Gut und Blut helfend zur Seite stand. Der junge Musiker war nichts weniger als bemittelt. Um des Freundes willen sah er sich gezwungen, seinen Lieblingsplan, nach Hamburg zu gehen, aufzugeben, wo er unter Ph. Em. Bachs Leitung seine musikalischen Studien zu vollenden gehofft hatte.

In seinem Buche „Schillers Flucht aus Stuttgart" hat Andreas Streicher ein lebenswahres Bild jener denkwürdigen Zeit entworfen. So schwer damals die

Sorge auf dem Gemüth der Jünglinge lastete, die Begeisterung für alles Hohe und Edle, die Freude an der Musik beseelte ihren Muth und half über manche schwere Stunde tröstend hinweg.

In Oggersheim bei Worms, wo Schiller mit dem Freunde für einige Zeit seinen Aufenthalt gewählt hatte, war es Streicher gelungen, ein gutes Clavier zu erlangen. „Die langen Herbstabende," berichtet er, „wußte Schiller für sein Nachdenken auf eine Art zu benutzen, die demselben ebenso förderlich als für ihn angenehm war. Denn schon in Stuttgart ließ sich immer wahrnehmen, daß er durch Anhören trauriger oder lebhafter Musik außer sich selbst versetzt wurde, und daß es nichts weniger als viele Kunst erforderte, durch passendes Spiel auf dem Clavier alle Affecte in ihm aufzureizen. Nun mit einer Arbeit beschäftigt (Kabale und Liebe), welche das Gefühl auf die schmerzhafteste Art erschütterte, konnte ihm nichts erwünschter sein, als in seiner Wohnung das Mittel zu besitzen, das seine Begeisterung unterhalten oder das Zuströmen von Gedanken erleichtern könne. Er richtete daher meistens schon bei dem Mittagstische mit der bescheidensten Zutraulichkeit die Frage an Streicher: Werden Sie nicht heute Abend wieder Clavier spielen? — Wenn nun die Dämmerung eintrat, wurde sein Wunsch erfüllt, währenddem er im Zimmer, das oft bloß durch das Mondlicht beleuchtet war, mehrere Stunden auf- und abging und nicht selten in unverständliche, begeisterte Laute ausbrach."

Die Freunde sollten sich bald für immer trennen. Schiller ging zunächst nach Bauerbach auf das Gut der Frau von Wolzogen, die ihm ein freundliches Asyl bot, während Streicher über Mannheim und München nach Wien wanderte. Dort wurde er als tüchtiger Clavierlehrer, als Gründer einer großen Pianoforte-fabrik und Förderer der Musik bis in das höchste Alter (er starb am 25. Mai 1833) von seinen Mitbürgern geehrt und geschätzt. —

Jahre vergingen, der Name Friedrich Schiller war in allen deutschen Gauen gekannt und gefeiert, die Verhältnisse des Dichters hatten sich freundlicher gestaltet. Auf einer Reise durch das schöne Thüringerland führte ihn sein Freund Wilhelm von Wolzogen in das Haus der Frau von Lengefeld zu Rudolstadt, mit deren liebenswürdigen Töchtern Caroline und Charlotte sich bald ein lebhafter Verkehr entspann. Da schreibt Schiller nach seinem ersten Besuch im Lengefeld'schen Hause an Körner: „Alles, was Lectüre und guter Ton einer glücklichen Geistesanlage und einem empfänglichen Herzen zusetzen kann, findet sich da in vollem Maße außerdem auch viele musikalische Fertigkeit, die nicht den kleinsten Theil der Erholung ausmachen wird, den ich mir dort verspreche."

Auch in der Geschichte seines Herzens war die Musik ihm Vermittlerin seiner heiligsten Gefühle, — kurze Zeit darauf führte der Hofrath und Professor Schiller in Jena Charlotte von Lengefeld als sein Weib heim.

Zu Anfang des Jahres 1802 kam Zelter, Goethe's Freund (geboren 1758 zu Berlin), eigens nach Weimar, um Schiller, dessen „Taucher" er componirt hatte, kennen zu lernen. Ueber diesen Besuch bei Schiller schrieb Zelter an Goethe: „Schiller war nicht längst in Dresden gewesen. Naumann hatte ‚Die Ideale' in Musik gesetzt und sie dem Dichter durch seine Schülerin, eine Mademoiselle Schäfer, vorsingen lassen. Das erste, wovon Schiller zu mir sprach, war diese Composition, über welche er ganz entrüstet war; wie ein so gefeierter, berühmter Mann ein Gedicht so zerarbeiten könne, daß über sein Geklimper die Seele des Gedichtes zu Fetzen werde, und so ging's über alle Componisten her. Den Effekt solcher tröstlichen Oration brauch' ich nicht zu beschreiben, ich hatte Schillers und Deine Gedichte (componirt) im Sacke mitgebracht und mit einem Schlage die Lust verloren, sie auszupacken. Es war vor Tische: Schiller und ich sollten bei Dir essen. Die Frau kam und sagte: Schiller, Du mußt Dich anziehen, es ist Zeit. So geht Schiller in's andere Zimmer und läßt mich allein. Ich setze mich an's Klavier, schlage einige Töne an und singe ganz sachte für mich den ‚Taucher'. Gegen das Ende der Strophe geht die Thüre auf und Schiller tritt leise heran — nur halb erst angezogen: ‚So ist's recht, so muß es sein!'" —

Der Componist Johann Gottlieb Naumann (geboren 1741 zu Blasewitz), dessen Musik Schillers Mißfallen in so hohem Grade erregt hatte, stand zu jener

Zeit auf der Höhe seines Ruhmes. Seine Opern, Oratorien, Cantaten und Lieder waren in der musikalischen Welt sehr bekannt und beliebt. Indessen scheint ihm, nach Schillers feinsinnigem Urteil zu schließen, die Composition der „Ideale" nicht recht geglückt zu sein. Körner urteilt darüber: „Musik ist viel darin und in einigen Stellen der Ausdruck glücklich. Aber in seiner ganzen Methode, ein solches Gedicht zu behandeln, verstößt Naumann gegen die ersten Grundsätze. Er hat eine Wuth, einzelne Bilder zu malen und seine Darstellung geht immer zuerst auf das Object, von dem gesprochen wird, nicht auf den Zustand des Subjectes."

Die Zelter'sche Composition des „Taucher" schickte Schiller dem musikalischen Freunde Körner. „Zelter," antwortete der Letztere, „hat mit vieler Begeisterung gearbeitet und, wie mich däucht, Alles geleistet, was bei einer so schweren Aufgabe gefordert werden kann. Die Melodie ist sehr glücklich gewählt und mit kleinen Abänderungen im Vortrage paßt sie wirklich auf alle Strophen, unbeachtet ihrer beträchtlichen Anzahl und großen Mannigfaltigkeit. Der Charakter ist edel und bei einigen Strophen besonders der Ausdruck sehr kräftig. Dies Letztere ist bei der Vielseitigkeit, die von dieser Musik gefordert wurde, kein kleines Verdienst. Nur möchte ich wissen, ob Zelter allein alle Strophen bis zu Ende singt. Da das Clavier kein Zwischenspiel hat, so ist es für die Brust des Sängers sehr angreifend; oder wenn er sich im Anfange schonen will, wird der

Vortrag matt. Ich getraue mir nicht, alle Strophen durchzusingen, ungeachtet die Melodie sehr passend für meine Stimme ist. Auch verliert die schönste Musik ihren Reiz wenn man sie über zwanzigmal nach einander unverändert hört. Zelter hat nun für vier Strophen die Melodie ganz geändert, und ich schätze ihn deshalb, daß er das Bunte vermieden hat. Ich würde vorschlagen, einen Theil der Ballade in der Mitte zu declamiren, etwa von dem Verse an: ‚Und stille wird's über dem Wasserschlund' bis zur Erzählung des Knappen. Mit dieser trete die Musik wieder ein bis zum Schluß. Oder verschiedene Personen singen zu lassen: Den König, den Erzähler, den Knappen, die Zuschauer, die Tochter des Königs. Hier kann ich Schönberg die Stimme des Knappen geben. Auch habe ich einen derben Baß zum König. Ich habe nun auch die neue gedruckte Sammlung von Zelter, und der ‚Handschuh' besonders hat glückliche Stellen. Nur ist das Einzelne zu sehr gemalt und daher liebe ich die Behandlung des Taucher weit mehr. Daß er hier der einundzwanzigsten und zweiundzwanzigsten Strophe eben die Musik wie der sechsten gegeben hat, beweist für seine richtigen Begriffe von musikalischer Darstellung. Man begreift daher kaum manche kleinliche Spielerei in der Composition des Handschuhs. Bei dem Gedichte ‚Die Erwartung': ‚Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?' fällt er zuweilen in's Gesuchte; aber der Schluß ist sehr schön. Er scheint einen Hang zu Bach'schen Modula-

tionen zu haben, die im Gesange nur sehr selten brauchbar sind. Daß er den Tact zu oft ändert, will mir auch nicht gefallen. Er zerstört den poetischen Rhythmus.“ Schiller bemerkt auf diesen Brief: „Mich freut, daß Du mit dem ‚Taucher‘ von Zelter so zufrieden bist. Mir ist auch nicht leicht etwas Musikalisches vorgekommen, das in seiner Gattung so trefflich wäre.“ Am 20. Juni 1803 kündet er Körner Zelters Besuch in Dresden an: „Zelter aus Berlin, der Dir diesen Brief überbringt, wird eine sehr interessante Bekanntschaft für Euch alle sein und Dir besonders einen fruchtbaren Stoff zu musikalischen Unterhaltungen geben. Er dirigirt, wie Du vielleicht schon weißt, das große Singinstitut zu Berlin, welches der verstorbene Fasch eingerichtet hat. Seine Balladen und Liedermelodien sind trefflich und er trägt sie mit großem Ausdruck vor. Die Bajadere, der Zauberlehrling, der Taucher, meine Dithyrambe und mehrere andere sind meisterhaft gesetzt; doch Du wirst selbst davon urtheilen. Er ist übrigens ein Mann von Bildung und tüchtigem Schrot und Korn, wie es nicht viele giebt. Er bringt auch einige Novitäten von mir mit, die Du noch nicht kennst, und die ich ihm zum Componiren gegeben: eine Ballade von Rudolph von Habsburg, ein Punschlied und ein anderes ernstes Gesellschaftslied im Geschmack des Liedes an die Freude, doch, wie ich hoffe, etwas besser gerathen.“ Körner nahm Zelter freundlich auf, aber in das begeisterte Lob, das Goethe und Schiller seinen

Compositionen spendeten, stimmte er nicht mit ein. „Zelter," schrieb er an Schiller, „hat mir Deine Gedichte gebracht, auch die drei ungedruckten mitgetheilt. Unter diesen ist die Ballade mein Liebling. Der Ton dieser Gattung ist Dir wieder vorzüglich gelungen. Das Siegesfest ist eine glückliche Idee und hat viel poetischen Werth. Der Musiker hat viel Gelegenheit, sein Talent daran zu zeigen, aber die Aufgabe ist nicht leicht. Das Punschlied hat einen ernsten deutschen Charakter, den ich zu Gesellschaftsliedern sehr liebe. Es ist nun einmal in unserer nordischen Natur, daß uns selbst die Freude zum Denken auffordert. — Zelters Bekanntschaft war mir allerdings interessant, und ich habe einige neue Compositionen von ihm gehört, unter denen der Kampf mit dem Drachen, die Sänger der Vorwelt und Hero und Leander mir die liebsten sind. Geist und Charakter ist überhaupt an ihm nicht zu verkennen, nur scheint mir seine musikalische Ausbildung zu einseitig. Für die Production mag eine solche Bestimmtheit gute Folgen haben, aber für die Unterhaltung über Kunst vergißt man nicht selten die Grazien. Bei ihm gilt nichts als Fasch, Händel, Bach und einige wenige. Ich denke mir aber das Reich der Tonkunst weit größer, wo es für viele Andere noch Raum giebt. Ueber manches treffliche Talent, wofür es ihm vielleicht an Feinheit des Sinnes fehlt, urtheilt er auf eine wegwerfende Art und manches, was er vorzüglich schätzt, kommt mir wie ein musikalisches

Rechnungsexempel vor. Ueber das Philosophische der Theorie wünsche ich noch mit ihm zu sprechen, doch muß ich aus einigen Aeußerungen vermuthen, daß er nicht tief genug eingedrungen ist und sich zu sehr an Autoritäten hält. Es giebt allerdings in der modernen Musik eine gewisse Weichlichkeit, ein üppiges Bestreben, das Ohr zu kitzeln, ohne den Geist und das Herz zu befriedigen, wogegen es Pflicht ist zu eifern; aber uns deswegen nur auf derbe nordische Kraft zu beschränken, wäre eine andere Art von Extrem. Auch in der Musik liegt das Erhabene nicht blos im Gebiete des Schwierigen, und es giebt schöne Formen, die man durch richtige, aber trockene Zeichnung nicht erreicht. Zelter selbst mußte einen großen Theil seiner Arbeiten verachten und gerade solche, die ihm sehr zum Verdienst gereichen, wenn er consequent wäre. Kurz, ich würde mich oft mit ihm streiten, wenn wir zusammenlebten, ungeachtet ich ihn gewiß hochschätze." Nach dieser vortrefflichen Charakteristik Zelters darf man es begreiflich finden, daß Körner dem Plane Schillers, die „Glocke" Zelter zur Composition zu übergeben, nicht zustimmen konnte. In Dresden hatte der ehemalige Director des Hoftheaters die herrliche Dichtung mißhandelt. „Ich habe Dir noch von der Art Nachricht zu geben," meldet Körner dem Dichterfreunde, „wie der Baron Rackwitz neulich eine Aufführung Deines Gedichts, die Glocke, veranstaltet hat. Zwischen der Declamation war Instrumentalmusik — ein Choral nicht gesungen und einzelne Stücke aus

Opern und anderen größeren Werken von verschiedenen Meistern, auch einige von einem hiesigen Kammermusikus besonders dazu componirt. Nur ein paar Stellen wurden im Chor gesungen. Opitz sprach den Meister und die Hartwig das Uebrige. Beide haben keine Idee, wie eigentlich die Glocke gesprochen werden muß. Die Hartwig kam fast nie aus ihrem weinerlichen Ton. Die Musik war ein buntes Gemengsel, das kein Ganzes bildete, war nicht allemal passend und unterbrach oft zur Unzeit die Rede. Indessen halte ich es nicht für unmöglich, die Glocke auf eine solche Art kunstmäßig zu behandeln. Nur muß das Ganze von einem Manne absichtlich dazu componirt werden." Schiller entgegnete: „Ich glaube mit Dir, daß sich die Glocke recht gut zu einer musikalischen Darstellung qualificirte, aber dann müßte man auch wissen, was man will und nicht in's Gelag hineinschmieren. Dem Meister Glockengießer muß ein kräftiger biederer Charakter gegeben werden, der das Ganze trägt und zusammenhält. Die Musik darf nie Worte wählen und sich mit kleinlichen Spielereien abgeben, sondern muß nur dem Geist der Poesie im Ganzen folgen. Ich danke Gott, daß ich diese Musik, von der ich ein Morceau gehört habe, und diese Darstellung durch Opitz und die Hartwig nicht habe hören müssen." In neuerer Zeit haben bekanntlich Romberg und Bruch mit großem Erfolg die Glocke componirt.

Das Lied an die Freude hatte Schubart, der Ge-

sangene auf Hohenasperg, in Musik gesetzt. Naumanns Composition des Gedichtes erfuhr Körners abfällige Kritik. Schiller nahm dieses Mal den Componisten in Schutz. „Ueberhaupt glaube ich, hast Du oder wer mir die Composition tadelte, ihm zuviel gethan. Dein Chor (in der Körner'schen Composition des Liedes an die Freude) gefällt mir ungleich besser als seiner, aber im ganzen Liede ist ein herzliches strömendes Freudengefühl und eine volle Harmonie nicht zu verkennen." Der lebhafte Wunsch, seine Gedichte in Musik gesetzt zu sehen, begleitete Schiller lebenslang. Die Verbindung mit Reichardt, dessen zudringliches Wesen ihn abstieß, war von kurzer Dauer. Er ermunterte Körner, der sich mit Glück in mancherlei Compositionen versucht hatte, die Götter Griechenlands in Musik zu setzen: „Mache Dich doch an einige Strophen aus den Göttern Griechenlands: Du könntest mich recht damit regaliren. Sie sind gewiß sehr singbar und einige leiden auch sehr die musikalische Behandlung. Du könntest mich und meine hiesigen Freunde ordentlich glücklich damit machen." Körner erkannte wohl die Schwierigkeiten, die sich der Composition der Schiller'schen Gedichte entgegenstellen. Ihre glänzende, beinahe überschwängliche Sprache, der hohe Flug der Gedanken, von dem sie getragen werden, fordert vom Tonsetzer die Kraft und Vertiefung, wie wir sie in Beethovens Composition des Liedes an die Freude bewundern. Den kleineren Gedichten Schillers fehlt der rhythmische Schwung und die volksthümliche Art, die den Compo-

nisten ganz besonders zur musikalischen Bearbeitung einladen.

„Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper," schrieb Schiller am 29. Dezember 1797 an Goethe, „daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schönern Empfängniß; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen." Goethe antwortete: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich in Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isolirt und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt."

Iffland hatte Goethe aufgefordert, ihm für das Berliner Theater den nahezu vollendeten zweiten Theil der Zauberflöte zu überlassen. „Darüber," meldet Goethe an Schiller, „ist mir der Gedanke wieder lebhaft geworden, ich habe die Acten wieder vorgenommen und einiges d'ran gethan. Im Grunde ist schon soviel

geschehen, daß es thöricht wäre, die Arbeit liegen zu lassen, und wäre es auch nur um des leidigen Vortheils willen, so verdient doch auch der eine schuldige Beherzigung, um so mehr als eine so leichte Composition zu jeder Zeit und Stunde gearbeitet werden kann und doch noch überdies eine Stimmung zu was Besserem vorbereitet." Schiller zweifelte an dem Erfolge der Oper: „Wenn Sie zu der Fortsetzung der Zauberflöte keinen recht geschickten und beliebten Componisten haben, so setzen Sie sich, fürchte ich, in Gefahr, ein undankbares Publikum zu finden, denn bei der Repräsentation selbst rettet kein Text die Oper, wenn die Musik nicht gelungen ist, vielmehr läßt man den Poeten die verfehlte Wirkung mit entgelten."

Schillers Aufenthalt in Weimar und seine engen Beziehungen zum Hoftheater steigerten sein Interesse für die Oper. Wieland suchte ihn für eine Bearbeitung des Oberon zur Operndichtung zu gewinnen. Schiller war geneigt, auf den Plan einzugehen. Der Hofkapellmeister Kranz hatte die Musik zu liefern versprochen. Aber Körner in Dresden machte seinen ganzen Einfluß geltend, die Arbeit zu verhindern: „Daß Du aus dem Oberon eine Oper machen willst, behagt mir nicht. Warum nicht selbst ein Sujet erfinden? Mich däucht immer, daß Du in der Idee des Ganzen und der dramatischen Anordnung glücklicher sein würdest als in der Ausarbeitung der einzelnen Stücke nach dem Wunsche des Musikers. Auch mußt

Du einen berühmten Componisten anstellen. Naumann wird gern für Dich arbeiten. Warum willst Du Dich mit einem Anfänger einlassen?" In Folge dieses Briefes gab Schiller Wieland einen ablehnenden Bescheid, in seinem Nachlaß fand sich der Entwurf einer Arie Scherasmins. „Naumann," schrieb Körner später, „hat wieder mit mir von einer Nationaloper gesprochen, die Du ihm machen solltest." Schiller, der nicht allzuviel von dem Compositionstalent Naumanns hielt, nahm den Gedanken einer Verbindung mit demselben nicht auf.

Zu Anfang des neuen Jahrhunderts sollte Gluck's Iphigenie in Weimar aufgeführt werden. Goethe, den Geschäfte nach Jena riefen, bat Schiller, in seiner Abwesenheit die Proben zu leiten. „In den Nachmittagstunden," erklärte sich Schiller bereit, „will ich mit Vergnügen bei den Proben gegenwärtig sein, aber mehr als die Gegenwart kann ich nicht leisten." Die Wirkung der Oper auf ihn war eine außerordentliche, er nahm keinen Anstand Gluck mit Mozart zu vergleichen. „Glucks ‚Iphigenie auf Tauris' hat mir einen unendlichen Genuß verschafft, noch nie hat eine Musik mich so rein und schön bewegt als diese; es ist eine Welt der Harmonie, die gerade zur Seele dringt und in süßer, hoher Wehmuth auflöst."

Daß Schiller von der Oper das Drama der Zukunft erwartete, hatte er in seinem Briefe an Goethe vom 29. Dezember 1797 ausgesprochen. Indessen deutet keine Stelle in seinen Briefen an Körner darauf hin, daß er interessirt war durch den competenten

Freund eine gründlichere Kenntnis von der Wirkung und dem Wesen der Oper zu gewinnen.

Nachdem er aber seine Theorie des Schönen begonnen hatte und den objectiven Begriff der Schönheit gewonnen zu haben glaubte, mußte er nothgedrungen die Musik in seine ästhetischen Betrachtungen einführen. „An musikalischen Einsichten," bekannte er Körner, „verzweifle ich, denn mein Ohr ist schon zu alt; doch bin ich gar nicht bange, daß meine Theorie der Schönheit an der Tonkunst scheitern werde." Im Verlauf der Arbeit machte ihm dennoch die Behandlung der Musik Schwierigkeiten. An Körner, dessen Besuch er in Jena erwartete, schrieb er: „Ich bin ungeduldig auf unsere Geistesergießungen und dann möchte ich auch durch Dich mit musikalischen Ideen bekannt werden, weil ich diese Kunst nicht zurücklassen kann und will." Die Theorie der Schönheit blieb unvollendet, aber die Ideen, die er darin entwickelt hatte, gingen in die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen über. Im 22. Brief handelt er von der ästhetischen Wirkung der Musik. „Eine rein ästhetische Wirkung," sagt er, „ist nicht anzutreffen, die Vortrefflichkeit eines Kunstwerkes kann blos in seiner größeren Annäherung zu jenem Ideale ästhetischer Reinheit bestehen und bei aller Freiheit, zu der man es steigern mag, werden wir es doch immer in einer besonderen Stimmung und mit einer eigenthümlichen Richtung verlassen. Je allgemeiner nun die Stimmung, und je weniger eingeschränkt die Rich-

tung ist, welche unserm Gemüth durch eine bestimmte Gattung der Künste und durch ein bestimmtes Product aus derselben gegeben wird, desto edler ist jene Gattung, und desto vortrefflicher ist jenes Product. Man kann dies mit Werken aus verschiedenen Künsten und mit verschiedenen Werken der nämlichen Kunst versuchen. Wir verlassen eine schöne Musik mit reger Empfindung, ein schönes Gedicht mit belebter Einbildungskraft, ein schönes Bildwerk und Gebäude mit aufgewecktem Verstand; wer uns aber unmittelbar nach einem hohen musikalischen Genuß zu abgezogenem Denken einladen, unmittelbar nach einem hohen poetischen Genuß in einem abgemessenen Geschäft des gemeinen Lebens gebrauchen, unmittelbar nach Betrachtung schöner Malereien und Bildhauerwerke unsere Einbildungskraft erhitzen und unser Gefühl überraschen wollte, der würde seine Zeit nicht gut wählen. Die Ursache ist, weil auch die geistreichste Musik durch ihre Malerei noch immer in einer größeren Affinität zu den Sinnen steht, als die wahre ästhetische Freiheit duldet, weil auch das glücklichste Gedicht von dem willkürlichen und zufälligen Spiele der Imagination, als seines Mediums, noch immer mehr participirt, als die innere Nothwendigkeit des wahrhaft Schönen verstattet, weil auch das trefflichste Bildwerk, und dieses vielleicht am meisten, durch die Bestimmtheit seines Begriffs an die ernste Wissenschaft grenzt. Indessen verlieren sich diese besonderen Affinitäten mit jedem höheren Grade, den ein Werk

aus diesen drei Kunstgattungen erreicht, und es ist eine nothwendige und natürliche Folge ihrer Vollendung, daß, ohne Verrückung ihrer objectiven Grenzen, die verschiedenen Künste in ihrer Wirkung auf das Gemüth einander immer ähnlicher werden.

„Die Musik „in ihrer höchsten Bedeutung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken: die bildende Kunst in ihrer höchsten Veredelung muß Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber wie die Plastik mit ruhiger Klarheit umgeben. Darin eben zeigt sich der vollkommene Stil in jeglicher Kunst, daß er die specifischen Schranken derselben zu entfernen weiß, ohne doch ihre specifischen Vorzüge mit aufzugeben, und durch eine weise Benutzung ihrer Eigenthümlichkeit ihr einen mehr allgemeinen Charakter ertheilt."

Die Gedanken, die Schiller hier entwickelt, hatten nicht am wenigsten Körners Briefe, insbesondere dessen Aufsatz „Ueber das Ideal des Charakters in der musikalischen Darstellung" in Fluß gebracht. Schiller hatte zugleich mit Humboldt an diesem Aufsatz des Freundes mancherlei auszusetzen, er erschien in neuer Gestalt im 5. Stück der Horen unter dem Titel „Ueber Charakterdarstellung in der Musik". In der ersten Form der Arbeit, die ihm vorlag, vermißte Schiller den materiellen Theil der Musik, „auf welchem allein ihre

ganze specifische Macht beruht". „Es ist doch sonderbar, daß eigentlich im ganzen Aufsatze nur von den ästhetischen Wirkungen der Musik, die sie mehr oder weniger mit jeder ästhetischen Kunst gemein hat, aber gar kein Wort von ihrer eigenthümlichen Wirkung, die in der specifischen Eigenthümlichkeit ihres körperlichen Theils, des Tones, beruht, die Rede ist.

„Alles, was Du sagtest, müßte ebenso gut auf Farben, Claviere, Tanzkunst ꝛc. angewendet werden können. Offenbar beruht die Macht der Musik auf ihrem körperlichen, materiellen Theil. Aber weil in dem Reiche der Schönheit alle Macht, insofern sie blind ist, aufgehoben werden soll, so wird die Musik nur ästhetisch durch die Form. Die Form aber macht keineswegs, daß sie als Musik wirkt, sondern blos, daß sie bei ihrer musikalischen Macht ästhetisch wirkt. Ohne Form würde sie über uns blind gebieten, ihre Form rettet unsere Freiheit. Aber die Freiheit macht das Aesthetische allein nicht aus, sondern die Freiheit, sofern sie sich im Leiden behauptet. Dieses Leiden wird hier hervorgebracht durch den Ton, dessen Einfluß auf uns und Affinität mit unseren Leidenschaften lediglich auf Naturgesetzen beruht. Im Aesthetischen aber sollen zugleich mit Naturgesetzen auch Freiheitsgesetze herrschen. Daher die Nothwendigkeit des Charakters in der Musik, wenn sie als schöne Kunst wirken soll. Nimmst Du der Musik alle Form, so verliert sie zwar alle ihre ästhetische, aber nicht alle ihre musikalische Macht. Nimmst Du ihr

allen Stoff und behältst bloß ihren reinen Theil, so verliert sie zugleich ihre ästhetische und ihre musikalische Macht und wird blos ein Object des Verstandes. Dies beweist also, daß auf ihren körperlichen Theil mehr Rücksicht genommen werden muß, als Du genommen hast. Ebenso urtheilte auch W. v. Humboldt und Goethe. Ich wünsche also, daß Du, wäre es auch nur im Vorbeigehen, die eigenthümliche Macht der Musik, die blos auf ihrer Materie beruht, noch berühren möchtest."

In der Recension über Matthisons Gedichte, die 1794 in der Allgemeinen Literaturzeitung erschien, vergleicht Schiller Landschaftsmalerei, Landschaftsdichtung und Musik mit einander: „Zwar sind Empfindungen," sagt er, „ihrem Inhalte nach, keiner Darstellung fähig; aber ihrer Form nach sind sie es allerdings, und es existirt wirklich eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Object hat, als eben diese Form der Empfindungen. Diese Kunst ist die Musik. — Nun besteht aber der ganze Effect der Musik (als schöner und nicht blos angenehmer Kunst) darin, die inneren Bewegungen des Gemüths durch analogische äußere zu begleiten und zu versinnlichen. Da nun jene inneren Bewegungen (als menschliche Natur) nach strengen Gesetzen der Nothwendigkeit vor sich gehen, so geht diese Nothwendigkeit und Bestimmtheit auch auf die äußeren Bewegungen, wodurch sie ausgedrückt werden, über; und auf diese Art wird es begreiflich, wie vermittelst jenes symbolischen Actes die gemeinen Naturphänomene des

Schalles und des Lichts von der ästhetischen Würde der Menschennatur participieren können. Dringt nun der Tonsetzer und der Landschaftsmaler in das Geheimniß jener Gesetze ein, welche über die inneren Bewegungen des menschlichen Herzens walten und studirt er die Analogie, welche zwischen diesen Gemüthsbewegungen und gewissen äußeren Erscheinungen stattfindet, so wird er aus einem Bildner gemeiner Natur zum wahrhaften Seelenmaler. Er tritt aus dem Reich der Willkür in das Reich der Nothwendigkeit ein und darf sich, wo nicht dem plastischen Künstler, der den äußern Menschen, doch dem Dichter, der den inneren zu seinem Objecte macht, getrost an die Seite stellen.

„Jene liebliche Harmonie der Töne, die den ästhetischen Sinn entzückt, befriedigt jetzt zugleich den moralischen; jene Stetigkeit, mit der sich die Töne in der Zeit aneinanderfügen, ist ein natürliches Symbol der inneren Uebereinstimmung des Gemüthes mit sich selbst und des sittlichen Zusammenhanges der Handlungen und Gefühle, und in der schönen Haltung eines musikalischen Stückes malt sich die noch schönere einer sittlich gesinnten Seele. Der Tonsetzer bewirkt dies nur durch die Form seiner Darstellung und stimmt blos das Gemüth zu einer gewissen Empfindungsart und zur Aufnahme gewisser Ideen; aber einen Inhalt dazu zu finden, überläßt er der Einbildungskraft des Zuhörers."

In einem Briefe an Herder nannte sich Schiller

„einen vollkommenen Laien" im Musikfache; Goethe gegenüber äußerte er: „In Angelegenheiten der Musik habe ich wenig Competenz und Einsicht." Wenn Körner an Schillers musikalisch-ästhetischen Abhandlungen den größten Antheil hatte, so können dieselben doch nur im Zusammenhang mit der Kant'schen Aesthetik, die Schiller 1790 kennen lernte, vollkommen gewürdigt werden.

Dem letzten Grund musikalischen Empfindens erkennend zu nahen, mußte dem Dichter der „Ideale" versagt bleiben, der in seinem poetischen Schaffen mit steter Entwicklung sich von der Stimmung zur Idee erhob. Aber wie sein musikalisches Urtheil immer von seinem dichterischen Werthfühlen sicher geleitet ward, so konnte er vorausschauenden Blickes die Oper der Zukunft, das musikalische Drama, weissagen.

Goethe

Goethe.

Während die finstere Sorge Schiller durch eine freudlose Jugend begleitete und den Gluthstrom dichterischer Begeisterung in ihm zu ersticken drohte, hatte das launische Glück all' seine Gaben verschwenderisch vor den Augen des jungen Goethe ausgebreitet. Der Glanz eines vornehmen Hauses, die Wohlthat einer ausgezeichneten Erziehung, die Umgebung einer volkreichen Stadt, der Verkehr mit namhaften Künstlern vereinigten sich, um frühzeitig den ungewöhnlich begabten Knaben auf den Weg vorzubereiten, den er, weitberühmt vor allen Sterblichen, auf den Höhen des Daseins zu wandeln begnadet war.

Unter den schönen Künsten, die in Goethe's Elternhaus gepflegt wurden, nahm die Musik eine hervorragende Stelle ein. Goethe's Vater spielte die Flöte, die Frau Rath sang, Wolfgang selbst erlernte das Clavierspiel. Von seinem ersten Clavierunterricht giebt er uns in Wahrheit und Dichtung eine köstliche Beschreibung.

Im Hause eines seiner Gespielen hatte er eines Tages einen wunderlichen Clavierlehrer entdeckt, der es verstand, mit allerlei Schnurren seinen Schülern über die Anfangsgründe des Clavierspiels hinwegzuhelfen. Für jede Note, für jede Taste hatte er eine drollige Bezeichnung gefunden, die er dann mit der trockensten Miene der Welt zum Ergötzen der Kleinen zu gebrauchen wußte, ohne daß der Unterricht bei dieser sonderbaren Methode Noth gelitten hätte. Goethe hatte nichts Eiligeres zu thun, als seiner Schwester von diesem possierlichen Manne zu erzählen, und nun drangen die Geschwister vereint in die Eltern, ihnen diesen vortrefflichen Claviermeister zu verschaffen. Der Maestro kam, allein zum Entsetzen der Kinder schien er alle Späße und lustigen Einfälle mit einem Mal vergessen zu haben, und Fräulein Cornelia machte dem armen Wolfgang, der sie zu dem Unternehmen überredet hatte, die bittersten Vorwürfe.

„Ich war selbst betäubt," erzählt Goethe, „und lernte wenig, obgleich der Mann ordentlich zu Werke ging: denn ich wartete immer noch, die früheren Späße sollten zum Vorschein kommen und vertröstete meine Schwester von einem Tag zum andern. Aber sie blieben aus, und ich hätte mir dieses Räthsel nie erklären können, wenn es mir nicht gleichfalls ein Zufall aufgelöst hätte.

„Einer meiner Gespielen trat herein mitten in der Stunde, und auf einmal eröffneten sich die sämmtlichen Röhren des humoristischen Springbrunnens; die Däumer-

linge und Deuterlinge, die Krabler und die Zabler wie er die Finger zu bezeichnen pflegte, die Fakchen und Gakchen wie er z. B. die Note f und g, die Fiekchen und Giekchen, wie er fis und gis benannte, waren auf einmal wieder vorhanden und machten die wunderſamſten Männerchen."

Im Spätherbſt 1765 bezog Goethe die Univerſität Leipzig. Er verkehrte dort im Breitkopf'ſchen Hauſe, — Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf componierte ſeine erſten Gedichte. So flott der Bruder Studio zu leben wußte, verſäumte er doch niemals gute Muſik zu hören. In den Opern und Oratorien von Haſſe und Johann Adam Hiller feierten damals die Sängerinnen Gertrud Schmehling und Corona Schröter Triumphe. „Beide," erzählt Goethe, „habe ich oft in Haſſe'ſchen Oratorien neben einander ſingen hören, und die Wagſchalen des Beifalls ſtanden für beide immer gleich, indem bei der einen die Kunſtliebe, bei der anderen das Gemüth in Betrachtung kam."

Die Straßburger Univerſitätszeit brachte dem jungen Goethe wenig muſikaliſche Anregung, er muſicirte mit Friederike Brion in Seſenheim, ſpäter erlernte er das Violoncelloſpiel, doch ſcheint er es darin ebenſowenig wie auf dem Clavier zu einer beſonderen Fertigkeit gebracht zu haben. Sicherlich waren es ungeachtet aller Vorliebe für die Muſik die techniſchen Schwierigkeiten, die ihn zurückhielten, auf das Studium eines Inſtrumentes gründlich einzugehen.

Nach seiner Rückkehr in die Heimath schrieb Goethe die Singspiele Erwin und Elmire (von Johann André componirt) und Claudine von Villa Bella.

Die italienische Musik beherrschte damals den Geschmack der Zeit, der junge Dichter stand vollkommen unter ihrem Einfluß, nichtsdestoweniger ging er mit dem ernsthaften Plane um, die Oper zu reorganisiren. Bei dem nahen Verhältniß, in welches er bald nach seiner Ankunft in Weimar (1776) zur Hofbühne trat, sollten seine Pläne Form und Gestalt gewinnen: wenn sie nichtsdestoweniger schließlich gescheitert sind, so lag dies nur daran, daß es Goethe zeitlebens nicht vergönnt war, einen congenialen Componisten zu finden, der im Stande gewesen wäre, seinem Ideengang zu folgen

In Frankfurt hatte Goethe den Componisten Philipp Christoph Kaiser (geboren 1755) kennen gelernt. Kaiser sollte das Singspiel Jery und Bätely componiren. Goethe instruirt ihn: „Sie haben in dem Augenblicke, da ich dieses schreibe, vielleicht schon mehr über das Stück nachgedacht, als ich Ihnen sagen kann, doch erinnere ich Sie nochmals, machen Sie sich mit dem Stücke recht bekannt, ehe Sie es zu componiren anfangen, disponiren Sie Ihre Melodien, Ihre Accompagnements u. s. w., daß alles aus dem Ganzen in das Ganze hineinarbeitet. Das Accompagnement rathe ich Ihnen sehr mäßig zu halten, nur in der Mäßigkeit ist der Reichthum, wer seine Sache versteht, thut mit zwei

Violinen, Viola und Baß mehr als andere mit der ganzen Instrumentenkammer. Bedienen Sie sich der blasenden Instrumente als eines Gewürzes und einzeln; bei der Stelle die Flöte, bei einer die Fagot, dort Hautboe, das bestimmt den Ausdruck, und man weiß, was man genießt, anstatt daß die meisten neueren Componisten wie die Köche bei den Speisen einen Hautgout von allerlei bringen, darüber Fisch wie Fleisch und das Gesottene wie das Gebratene schmeckt."

Kaiser war nicht im Stande, die Composition zu Jery und Bätely zu Ende zu führen, dessenungeachtet schickte ihm Goethe die Operette „Scherz, List und Rache". Kaiser konnte sich nicht in den Rhythmus der Verse finden. „Der Musikus kann Alles", antwortet ihm Goethe, „das Höchste und Tiefste kann, darf und muß er verbinden, und blos in dieser Ueberzeugung habe ich mein proteusartiges Ehepaar einführen können und wollte noch tolleres Zeug wagen, wenn wir rechte Sänger, Acteurs und ein großes Publikum hätten. Mir sind die Meinungen eines Künstlers, der das Mechanische seiner Kunst versteht, immer höchst wichtig, und ich setze sie über Alles. Es kommt nicht darauf an, was man mit dem einmal gegebenen Organ machen will, sondern was man machen kann. Der Dichter eines musikalischen Stückes, wie er es dem Componisten hingiebt, muß es ansehen wie einen Sohn oder einen Zögling, den er eines neuen Herrn Dienste widmet. Es fragt sich nicht mehr, was Vater oder Lehrer aus dem

Knaben machen wollen, sondern wozu ihn sein Gebieter bilden will; glücklich, wenn er das Handwerk besser versteht, als der erste Erzieher."

Kaisers Composition der Operette scheint Goethe befriedigt zu haben. „Sie hat mir," lesen wir in den Annalen, „manchen Genuß verschafft, viel zu Denken gegeben und ein gutes Jugendverhältniß, welches sich nachher in Rom erneuerte, immerfort lebendig erhalten."

Gegen Ende des Jahres 1786 nahm Goethe von seinem fürstlichen Gönner in Carlsbad Abschied, um in aller Stille nach Italien aufzubrechen. Auf der Reise besuchte er in Vicenza die Oper. „Gestern," berichtete er, „war Oper, sie dauerte bis nach Mitternacht und sehnte ich mich zu ruhen. Die Sultaninnen und die Entführung aus dem Serail haben manche Fetzen hergegeben, woraus das Stück mit weniger Klugheit zusammengeflickt ist. Die Musik hört sich bequem an, ist aber wahrscheinlich von einem Liebhaber, kein neuer Gedanke, der mich getroffen hätte."

Die tiefgehende Wandlung, die seine Kunstanschauungen in Rom erfuhren, war auch für seine Stellung zur Musik bedeutend. Charakteristisch ist, daß er Kaiser, der in Zürich weilte, als musikalischen Mentor zu sich berief. „Wahrscheinlich," schreibt er, „hab' ich die Freude, Kaiser in Rom zu sehen. So wird sich denn auch die Musik zu mir gesellen um den Reigen zu schließen, den die Künste um mich ziehen."

Die Abende waren dem Besuch des Theaters gewidmet, Cimarosa war sein Lieblingscomponist. Unter Mitwirkung italienischer Opernsänger und des Concertmeisters Kranz aus Weimar veranstaltete er in seiner Wohnung zu Ehren der befreundeten Angelika Kaufmann eine musikalische Aufführung, die die Anwohner des ganzen Stadtviertels in nicht geringe Aufregung versetzte.

Zu Anfang November kam Kaiser nach Rom. „Kaiser ist nun da," schreibt er, „und es ist ein dreifaches Leben, da die Musik sich anschließt."

Er beginnt eine neue Oper (der Großkophta) und arbeitet mit Kaiser die Singspiele Erwin und Elmine und Claudine von Villa Bella durch.

„Die Gegenwart unseres Kaisers," meldet er, „erhöhte und erweiterte die Liebe zur Musik, die sich bisher nur auf theatralische Exhibitionen eingeschränkt hatte. Er war sorgfältig, die Kirchenfeste zu bemerken, und wir fanden uns dadurch veranlaßt, auch die an solchen Tagen aufgeführten solennen Musiken mit anzuhören. Wir fanden sie freilich schon sehr weltlich mit vollständigstem Orchester, obgleich der Gesang noch immer vorwaltete. Ich erinnere mich an einem Cäcilientage zum erstenmale eine Bravour-Arie mit eingreifendem Chor gehört zu haben, sie that auf mich eine außerordentliche Wirkung, wie sie solche auch noch immer, wenn dergleichen in den Opern vorkommt, auf das Publikum ausübt."

Im Januar 1788 schickte Goethe die Singspiele Erwin und Elmire und Claudine von Villa Bella, welche er inzwischen neu bearbeitet hatte, nach Weimar. „Beide Stücke," meint er, „sind mehr gearbeitet als man ihnen ansieht, weil ich erst recht mit Kaiser die Gestalt des Singspiels studirt habe." Und weiter bemerkt er: „Um mir selbst meinen Egmont interessant zu machen, fing der römische Kaiser mit den Brabantern Händel an und um meinen Opern einen Grad von Vollkommenheit zu geben, kam der Züricher Kaiser nach Rom." Endlich: „Kaiser geht auch als ein wackerer Künstler zu Werke. Seine Musik zu Egmont avancirt stark. Noch habe ich nicht alles gehört. Mir scheint jedes dem Endzweck sehr angemessen."

Es ist auffallend, daß Goethe bald nach seiner Rückkehr aus Italien die Verbindung mit Kaiser, dessen Talent er so hoch geschätzt hatte, vollkommen abbrach. Wahrscheinlich ist er zu der richtigen Erkenntniß gelangt, daß die Compositionen seines Freundes ebenso unbedeutend waren, als der Componist unfähig war, den Dichter zu verstehen.

Der Besuch des Componisten Johann Friedrich Reichardt in Weimar (geboren 1752 zu Königsberg) führte zu einer neuen musikalischen Verbindung. Reichardt, der es verstand, mit seinem Talent die Künste eines durchtriebenen Weltmannes zu verbinden, hatte sich zu einer ganz bedeutenden Stellung emporgeschwungen.

Seine Opern wurden in ganz Deutschland mit großem Beifall gegeben, und der König von Preußen, dessen Hofcapellmeister er war, schenkte ihm seine besondere Huld. Auch Goethe war wie alle Welt von seinen Compositionen entzückt. Reichardt componirte Claudine von Villa Bella, Jery u. Bätely, Egmont und die Lieder aus Wilhelm Meister.

Reichardts Sympathien für die französische Revolution, denen er offenkundig Ausdruck gab, veranlaßten Goethe, ihm die Freundschaft zu kündigen. Wir finden darüber in den Annalen bemerkt: „Man war mit Capellmeister Reichardt, ungeachtet seiner vor- und zudringlichen Natur, in Rücksicht auf sein bedeutendes Talent in gutem Vernehmen gestanden, er war der Erste, der mit Ernst und Stetigkeit meine lyrischen Arbeiten durch Musik in's Allgemeine förderte, und ohnehin lag es in meiner Art durch herkömmliche Dankbarkeit unbequeme Menschen fortzudulden, wenn sie es mir gar zu arg machten, alsdann aber meist mit Ungestüm ein solches Verhältnis abzubrechen.

„Nun hatte sich Reichardt mit Wuth und Ingrimm in die Revolution geworfen; ich aber die gräulichen unaufhaltsamen Folgen solcher gewaltthätigen aufgelösten Zustände mit Augen schauend und zugleich ein ähnliches Geheimtreiben im Vaterlande durch und durch blickend, hielt ein- für allemal am Bestehenden fest . . . . . Reichardt hatte auch die Lieder zu Wilhelm Meister mit Glück zu componiren angefangen, wie denn immer

noch seine Melodie „Kennst Du das Land“ als vorzüglich bewundert wird. Unger theilte ihm die Lieder der folgenden Bände mit, und so war er von der musikalischen Seite unser Freund, von der politischen unser Widersacher, daher sich im Stillen ein Bruch vorbereitete, der zuletzt unaufhaltsam an den Tag kam.“

Die Leitung des Weimarer Hoftheaters, die Goethe auf Wunsch der Herzogs übernommen hatte, brachte ihn mit der Oper in nahe Berührung. „Gar sehr,“ sagte er, „begünstigte mich diese Neigung zur musikalischen Poesie. Ein unermüdlicher Concertmeister, Kranz, und ein immer thätiger Theaterdichter, Vulpius, griffen lebhaft mit ein. Einer Anzahl italienischer und französischer Opern eilte man, deutschen Text unterzulegen, auch gar manchen schon vorhandenen zur besseren Singbarkeit umzuschreiben. Die Partituren wurden durch ganz Deutschland verschickt. Fleiß und Lust, die man hierbei angewendet, obgleich das Andenken völlig verschwunden sein mag, haben nicht wenig zur Verbesserung deutscher Operntexte mitgewirkt.“

Neben den Werken italienischer Meister wurden die Opern Mozarts aufgeführt, Goethe sah in den letzteren sein Ideal von der Oper verwirklicht, und war bis an sein Lebensende in der Bewunderung des „herrlichen Amadeus“ unerschöpflich.

„Eine Erscheinung wie Mozart,“ ruft er einmal aus, „bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist. Doch wie wollte die Gottheit überall

Wunder zu thun, Gelegenheit finden, wenn sie es nicht zuweilen in außerordentlichen Individuen versuchte, die wir anstaunen und nicht begreifen, woher sie kommen."

Weimarer Freunde, die Goethe einige Zelter'sche Compositionen seiner Lieder gebracht hatten, vermittelten die Bekanntschaft mit einem Manne, der sich beinahe drei Jahrzehnte hindurch rühmen durfte, der Herzensfreund unseres größten Dichters zu sein. Carl Friedrich Zelter (geboren 1758 zu Berlin) hatte es vom schlichten Maurermeister zum Dirigenten der Singakademie und Professor der Musik gebracht. Seine Compositionen, mehr noch seine eminente Strebsamkeit und derbe Biederkeit hatten ihm in weiten Kreisen eine große Beliebtheit verschafft: mit dem Stolz und mit der Sicherheit eines Mannes, der sich selber Alles verdankt, wußte er in seinen geschäftlichen und künstlerischen Unternehmungen durchzudringen und seine Eigenart war jedenfalls bedeutend genug, einen Goethe zu fesseln. Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, den Riemer herausgegeben hat, enthält einerseits eine Fülle interessanten Materials zur Charakteristik des Dichters, andrerseits hebt sich die Gestalt des alten Zelter in ihrer urwüchsigen Frische daraus plastisch ab. Die Freundschaft mit Goethe hatte auf sein Leben einen verklärenden Schimmer geworfen; während er mit redlichem Fleiße bemüht, war, in den Geist der Goethe'schen Dichtungen einzudringen und dar-

über nicht selten die naivsten Bemerkungen machte, wußte er das Interesse des Freundes für die Musik rege zu halten und ihn in mancherlei Hinsicht der Tonkunst näher zu bringen. Goethe hat das oft dankbar anerkannt; dabei war ihm Zelter ein scharfer Beobachter, der ihn über die Vorgänge in der preußischen Hauptstadt, insbesondere über das Theater unterrichtete.

Zelters musikalischen Standpunkt kennzeichnet sein Urtheil über Beethoven, dessen Bedeutung ihm sehr spät erst klar geworden ist. Goethe hatte Beethoven in Teplitz kennen gelernt, ohne daß eine Annäherung zwischen den beiden Heroen stattgefunden hätte.

„Sein Talent," schreibt Goethe, „hat mich in Erstaunen gesetzt, allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für Andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Theil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch seinen Mangel."

Zelter antwortet: „Was Sie von Beethoven sagen, ist ganz natürlich. Auch ich bewundere ihn mit Schrecken. Seine eigenen Werke scheinen ihm heimliches Grauen zu verursachen: eine Empfindung, die in der neuen Cultur viel zu leichtsinnig beseitigt wird. Mir scheinen seine Werke wie Kinder, deren Vater ein Weib,

deren Mutter ein Mann wäre. Das letzte mir bekannt gewordene Werk (Christus am Oelberge) kommt mir vor wie eine Unkenschheit, deren Grund und Ziel ein ewiger Tod ist. Die musikalischen Kritiker, die sich auf Alles besser zu verstehen scheinen, als auf Naturell und Eigenthümlichkeit, haben sich auf die seltsamste Weise in Lob und Tadel über diesen Componisten ergossen. Ich kenne musikalische Personen, die sich sonst bei Anhörung seiner Werke allarmirt, ja indignirt fanden und nun von einer Leidenschaft dafür ergriffen sind, wie die Anhänger der griechischen Liebe. Wie wohl man sich dabei befinden kann, läßt sich begreifen, und was daraus entstehen kann, haben Sie in den Wahlverwandtschaften deutlich genug gezeigt."

Glücklicherweise dreht sich die Erde noch um ihre Achse, seitdem Beethovens Compositionen erschienen sind, und Zelters Prophezeiungen von Weltbrand und Revolution sind nicht in Erfüllung gegangen. Wir dürfen es billig beklagen, daß zwei so gewaltige Meister wie Beethoven und Goethe, deren Verbindung für die Kunst von eminenter Bedeutung sein konnte, sich zeitlebens einander fremd gegenüber gestanden haben.

Zelters Compositionen sind sehr harmloser Natur gewesen, dabei war er nicht im Entferntesten so produktiv wie Reichardt. Mit der Walpurgisnacht, die ihm Goethe zur Composition schickte, konnte er sich nicht recht befreunden, das Liedchen aus Egmont: „Freudvoll und leidvoll" wollte ihm nicht glücken: wer dächte da-

bei nicht unwillkürlich an die unvergänglichen Werke Mendelssohns und Beethovens!

Eine Unterhaltung Goethes mit dem Musiker Johann Christian Lobe (1820) zeigt, daß es dem Musiker von Fach unmöglich war, den Dichter von der geringen Bedeutung der Zelter'schen Compositionen zu überzeugen. „Ich kenne von Zelter," bemerkte Lobe im Laufe des Gespräches, „nur seine Liedercompositionen; in der geistigen Auffassung erscheinen sie mir bedeutend und treffend ausgedrückt, aber ihre Form ist antiquirt. Unsere Musiksprache ist seit Haydn und Mozart eine blühendere, sprechendere und anmuthigere geworden. Die Melodie ist bei Zelter immer charakteristisch declamirt, accentuirt und rhythmisirt, aber seine Tonfiguren sind jetzt veraltet. Dies fällt bei einfachen Singmelodien, die sich besonders dem Volkston nahe halten, nicht auf, aber es tritt stark hervor beim Accompagnement. Das Zelter'sche ist selten etwas mehr, als die nöthige Erfüllung der Harmonie und die Ergänzung und Ausgleichung des rhythmischen Flusses. Die Neueren haben es in ihren besseren Werken zur Mitsprache des Gefühls erhoben. Wenn Sie den Versuch machen wollen, Baß und Mittelstimme manches Zelter'schen Liedes ohne die Melodie spielen zu lassen, so werden Sie kaum etwas von einer mit dem Gefühl sympathisirenden Regung vernehmen; dasselbe Experiment mit einem Mozart'schen, Weber'schen, Beethoven'schen Liede angestellt, zeigt etwas anders: da fühlt man oft

schon Leben und Regung des bezüglichen Gefühls auch ohne die Melodie, und doch ist dieses erst ein Lallen. Die Musik wird hoffentlich dahin gelangen, daß jede Nebenstimme einen Beitrag, sei er auch gering, zu dem Ausdrucke des Gefühls liefert." Nach diesen Worten Lobes öffnete Goethe den Flügel und sagte: „Machen Sie mir das vorgeschlagene Experiment gleich selbst! Was man deducirt, muß man, wenn's wahr und klar ist, auch durch Thatsachen erhärten können." Lobe spielte zuerst das Accompagnement eines Zelter'schen Liedes, alsdann das zu Klärchens Lied „Trommeln und Pfeifen" aus Egmont. „Gut," sagte Goethe, „die Welt bleibt nun einmal nicht stillstehen, wenn uns ihr Weiterschreiten auch zuweilen aus der Gewohnheit reißt und uns unbequem wird: denn ich will Ihnen nicht verhehlen, daß mich Ihre Beispiele nicht so getroffen haben, als ich von Ihrem neuen Princip erwartete, das auch gelten mag, wenn es die Musik überhaupt erfüllen kann. Aber darin liegt für Euch Jüngere eben der gefährliche Dämon: Ihr seid schnell fertig mit der Creirung neuer Ideale und wie steht's mit der Ausführung? Ihre Forderung, daß jede Stimme etwas sagen soll, klingt ganz gut, ja man sollte meinen, sie müßte schon längst jedem Componisten bekannt gewesen und von ihm ausgeübt worden sein, da sie dem Verstande so nahe liegt; aber ob das musikalische Kunstwerk die Durchführung dieses Grundsatzes vertragen könne und ob dadurch nicht andere Nachtheile für den Genuß an der

Musik entstehen, das ist eine andere Frage, und Sie werden wohl thun, wenn Sie dieselbe fleißig nicht blos durchdenken, sondern durchexperimentiren. Es giebt Schwächen in allen Künsten der Idee nach, die aber in der Praxis beibehalten werden müssen, weil man durch Beseitigung derselben der Natur zu nahe kommt und die Kunst unkünstlerisch wird."

Unter Leitung Eberweins, eines tüchtigen Musikers, der später Weimarischer Hofcapellmeister wurde, gründete Goethe eine Hauscapelle, die ihm manchen Genuß verschaffte.

„Die Uebungen der freiwilligen Hauscapelle," meldet er, „wurden regelmäßig fortgesetzt. Donnerstag Abend Probe vor einigen Freunden gehalten; Sonntags früh Aufführung vor großer Gesellschaft. Aeltere und jüngere Theatersänger, Choristen und Liebhaber nahmen Theil; Eberwein dirigirte meisterhaft. Mehrstimmige Sachen von Zelter und anderen italienischen Größen wurden in's Leben geführt und ihr Andenken gegründet, Vergnügen und Nutzen, Anwendung und Fortschreiten in Eins verbunden."

„Dadurch, daß die Probe von der Ausführung vollkommen getrennt blieb, ward das dilettantische Pfuschen völlig entfernt, das gewöhnlich erst im Augenblick der Aufführung noch probirt, ja bis in den letzten Augenblick unausgemacht läßt, was denn eigentlich aufgeführt werden kann und soll. Die Donnerstage waren kritisch und didaktisch, die Sonntage für Jeden empfänglich und genußreich."

Goethe's Briefe an Zelter aus dieser Zeit bekunden, welch lebhaftes Interesse er an den Aufführungen seiner Hauscapelle nahm, Zelter sandte Compositionen und war gewissenhaft bemüht, den Freund in der Musik mit Rath und That weiter zu fördern.

Aber schon 1811 drohte die Hauscapelle auseinander zu gehen, „es hatten sich," hören wir in den Annalen, „gewisse Wahlverwandtschaften eingefunden, die mir sogleich gefährlich schienen, ohne, daß ich ihren Einfluß hätte hindern können".

Nun stand Goethe Jahre hindurch dem Musikleben Weimars fern, er hörte zwar vorübergehend den Geigenkönig Paganini und den berühmten Sänger Brizzi, aber erst Hummel, der 1820 als Hofcapellmeister nach Weimar berufen worden war, brachte ihm neue, erfreuliche, musikalische Anregung. Wie wohl er die ausgezeichneten Leistungen dieses trefflichen Virtuosen und Componisten zu würdigen wußte, sagt uns ein Vergleich, den er einmal zwischen Napoleon und Hummel angestellt hat: „Napoleon behandelt die Welt, wie Hummel seinen Flügel, beides erscheint uns wunderbar, wir begreifen das Eine so wenig wie das Andere, und doch ist es so und geschieht vor unseren Augen. Napoleon war immer in seinem Element und jedem Augenblick und jedem Zustande gewachsen, sowie es Hummel gleichviel ist, ob er ein Adagio oder ein Allegro, ob er im Baß oder im Discant spielt. Das ist die Facilität, die sich überall findet, wo ein wirkliches Talent vor-

handen ist, in Künsten des Friedens wie des Kriegs, am Clavier wie hinter den Kanonen."

Ein musikalisches Ereigniß seiner letzten Lebensjahre war Goethe der Besuch Felix Mendelssohn-Bartholdy's, Zelters Schüler. Stundenlang lauschte der Altmeister dem Clavierspiel des „kleinen Mannes" und ward nicht müde, sein herrliches Talent zu bewundern. Felix mußte seinen Besuch öfters wiederholen, und dem herangereiften Künstler wurde das seltene Glück zu Theil, den Lebensabend unseres größten Dichters mit seiner Kunst zu verschönen.

Aus dem Schatz denkwürdiger Worte über die Musik, den Goethe uns hinterlassen hat, verdient an erster Stelle die musikalische Erziehungsmethode in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" genannt zu werden. Auf die wunderlichste Weise wird eine kleine Völkerschaft von Kindern herangebildet. „Bei uns," sagen die Vorsteher der Erziehungsanstalt, „ist der Gesang die erste Stufe der Ausbildung; alles Andere schließt sich daran und wird dadurch vermittelt. Der einfachste Genuß, sowie die einfachste Lehre werden bei uns durch Gesang belebt und eingeprägt, ja selbst was wir überliefern von Glaubens- und Sittenbekenntnis wird auf dem Wege des Gesanges mitgetheilt. Wir haben die Musik unter allem Denkbaren zum Element unserer Erziehung gewählt, denn von ihr laufen gleichbebahnte Wege nach allen Seiten." Die Instrumentalmusik wird nicht minder in der Anstalt gepflegt, aber die Anfänger sind

verurtheilt, an entfernten Orten ihren Uebungen ob zuliegen, „denn Ihr werdet gestehen, daß in der wohleingerichteten, bürgerlichen Gesellschaft kaum ein traurigeres Leiden zu dulden sei, als daß uns die Nachbarschaft einen angehenden Flöten oder Violin spieler aufdringt."

Wilhelm Meister wird zum Bezirk der Instrumental musik geleitet. „Dieser, an die Ebene grenzend, zeigte schon freundlich und zierlich abwechselnde Thäler, kleine schlanke Wälder, sanfte Bäche, an deren Seite hier und da ein bemooster Fels hervortrat. Zerstreute, umbuschte Wohnungen erblickte man auf den Hügeln, in sanften Gründen drängten sich die Häuser näher aneinander. Jene anmuthig vereinzelten Hütten lagen so weit auseinander, daß weder Töne noch Mißtöne sich wechselseitig erreichen konnten. Sie näherten sich sodann einem weiten, ringsumbauten und umschatteten Raume, wo Mann an Mann gedrängt mit großer Aufmerksamkeit und Erwartung gespannt schienen. Eben als der Gast hereintrat, ward eine mächtige Symphonie aller Instrumente aufgeführt, deren vollständige Kraft und Zartheit er bewundern mußte. Dem geräumig erbauten Orchester stand ein kleineres zur Seite, welches zu besonderer Betrachtung Anlaß gab. Auf demselben befanden sich jüngere und ältere Schüler; jeder hielt sein Instrument bereit, ohne zu spielen; es waren Diejenigen, die noch nicht vermochten oder noch nicht wagten, in's Ganze zu greifen. Mit Antheil bemerkte man, wie sie

gleichsam auf dem Sprunge standen und hörte rühmen: ein solches Fest gehe selten vorüber, ohne daß ein oder das andere Talent sich plötzlich entwickle." Da nun der Gesang sich zwischen den Instrumenten hervorthat, konnte kein Zweifel übrig bleiben, daß auch dieser begünstigt werde. Auf eine Frage sodann, was noch sonst für Bildung sich hier freundlich anschließe, vernahm der Wanderer: „Die Dichtkunst sei es und zwar von der lyrischen Seite. Hier komme Alles darauf an, daß beide Künste, jede für sich und aus sich selbst, dann aber gegen und miteinander entwickelt werden. Die Schüler lernen eine wie die andere in ihrer Bedingtheit kennen; sodann wird gelehrt, wie sie sich wechselweise bedingen und wieder wechselseitig befreien. Der poetischen Rhythmik stellt der Tonkünstler Takteinteilung und Taktbewegung entgegen. Hier zeigt sich aber bald die Herrschaft der Musik über die Poesie. Denn wenn diese wie billig und nothwendig, ihre Quantitäten immer so rein als möglich im Sinne hat, so sind für den Musiker wenig Silben entschieden lang oder kurz; nach Belieben zerstört dieser das gewissenhafteste Verfahren des Rhythmikers, ja verwandelt sogar Prosa in Gesang, wo dann die wunderbarsten Möglichkeiten hervortreten, und der Poet würde sich gar bald vernichtet fühlen, wüßte er nicht von seiner Seite durch lyrische Zartheit und Kühnheit dem Musiker Ehrfurcht einzuflößen, und neue Gefühle, bald in sanftester Folge, bald durch die raschesten Uebergänge, hervorzurufen." Wilhelm Meister fragt,

warum die Wohnungen der Musiker keineswegs so schön und geräumig wie diejenigen der Maler, Bildhauer und Baumeister errichtet seien. „Der Musiker," lautet die Antwort, „muß immer in sich selber gekehrt sein, sein Innerstes auszubilden, um es nach außen zu wenden. Dem Sinne des Auges hat er nicht zu schmeicheln. Das Auge bevortheilt gar leicht das Ohr und lockt den Geist von innen nach außen." An die musikalische Pädagogie knüpft Goethe einige allgemeine Bemerkungen: „Musik im besten Sinne bedarf weniger der Neuheit, ja vielmehr, je älter sie ist, je gewohnter man sie ist, desto mehr wirkt sie. Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt Alles, was sie ausdrückt. Die Musik ist heilig oder profan. Das Heiligste ist ihrer Würde ganz gemäß und hier hat sie die größte Wirkung auf das Leben, welche sich durch alle Zeiten und Epochen gleich bleibt. Die Profane sollte durchaus heiter sein. Eine Musik, die den heiligen und profanen Charakter vermischt, ist gottlos, und eine halbschürige, welche schwache, jammervolle, erbärmliche Empfindungen auszudrücken Belieben findet, ist abgeschmackt. Denn sie ist nicht ernst genug um heilig zu sein und es fehlt ihr der Hauptcharakter des Entgegengesetzten: „Die Heiterkeit." Heiter in diesem Sinne darf die Musik Mozarts genannt werden, obgleich sie alle Register der Leidenschaft durchläuft."

Zur Uebersetzung des Diderot'schen „Rameaus Neffe" macht Goethe eine geistvolle musikalische Anmerkung: „Aus der Geschichte der neueren Musik und aus dem Gewirr parteiischer Kämpfer," heißt es dort, „kann man sich nur heraushelfen, wenn man die neuere Musik auf zweierlei Weise behandelt. Entweder, daß man sie als eine selbstständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äußeren Sinn genießt, wie es der Italiener zu thun pflegt, oder daß man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, daß sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Franzosen, der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird. Seit einer sorgfältigen Ausbildung der Musik in mehreren Ländern mußte sich diese Trennung zeigen und sie besteht bis auf den heutigen Tag. Der Italiener wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befleißigen, er wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung als solchen ergötzen, er wird des Sängers Kehle zu Rathe ziehen und das, was dieser an gehaltenen oder schnell auf einander folgenden Tönen und deren mannigfaltigsten Vortrag leisten kann, auf die glücklichste Weise hervorheben und so das gebildete Ohr seiner Landsleute entzücken. Er wird aber auch dem Vorwurf nicht entgehen, seinem Text, da er zum Gesang doch einen Text haben muß, keineswegs genug gethan zu haben. Die andere Partei hingegen hat mehr oder weniger den

Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen; mit ihm zu wetteifern, hält sie für Pflicht. Seltsame Harmonien, unterbrochene Melodien, gewaltsame Abweichungen und Uebergänge sucht man auf, um den Schrei des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung auszudrücken. Solche Componisten werden bei Empfindenden, bei Verständigen ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohres, insofern es für sich genießen will, ohne an seinem Genuß Kopf und Herz theilnehmen zu lassen, schwerlich entgehen. Vielleicht läßt sich kein Componist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beider Eigenschaften gelungen wäre, doch ist es keine Frage, daß sie sich in den besten Arbeiten der besten Meister finde und nothwendig finden müsse." Der Anmerkung geht eine kurze, aber treffliche Charakteristik Lulli's voraus. Scheint Goethe hier den Operncomponisten jeder Richtung — denn nur auf die Oper beziehen sich seine Worte — die Berechtigung ihrer Kunstbehandlung zuzuerkennen, so spricht er sich dagegen gelegentlich einer Aufführung des Moses von Rossini mit Entschiedenheit gegen den alten Opern-Kling-Klang aus:

„Ich begreife euch nicht, ihr guten Kinder, wie ihr Sujet und Musik trennen und jedes für sich genießen könnt. Ihr sagt, das Sujet tauge nicht, aber ihr hättet es ignorirt und euch an der trefflichen Musik erfreut. Ich bewundere wirklich die Einrichtung eurer Natur, und wie eure Ohren im Stande sind, anmuthigen

Tönen zu lauschen, während der gewaltigste Sinn, das Auge, von den absurdesten Gegenständen geplagt wird ... Aber soviel ist gewiß, daß ich eine Oper nur dann mit Freuden genießen kann, wenn das Sujet ebenso vollkommen ist, wie die Musik, so daß beide untereinander gleichen Schritt gehen."

Der Dichter hat hier klar und deutlich verkündet, was Richard Wagner in seinen Musikdramen verwirklicht hat.

Goethe ist in des Wortes eigentlicher Bedeutung nicht musikalisch gewesen,*) dagegen hatte er ein sehr stark ausgeprägtes, natürliches und dichterisches Gefühl für die Musik. So eng er sich auch mit der bildenden Kunst verbunden fühlte, sah er sich doch mit der ganzen Macht seines lyrischen Empfindens zur Musik hingedrängt und all' seine herrlichen Lieder und Balladen, die uns lieb und vertraut geworden sind, tönen Harmonie und Gesang. Auf seiner langen, bewegten Lebensfahrt

---

*) Gelegentlich der Goethe-Versammlung zu Weimar im Mai 1890 theilte Geheimerath Ruland mit, daß sich im Goethe-Hause ein Schrank Musikalien vorgefunden habe. Derselbe enthalte unter Anderem eine Sammlung italienischer Opern- und Kirchenmusik, die Goethe von dem Leipziger Capellmeister Schlicht angekauft hatte, dann Harmoniestudien, eigenhändig von Goethe niedergeschrieben, endlich eine von ihm selbst unternommene Bearbeitung der G-moll-Orgelfuge von Bach für Streichquartett. Nach genauer Prüfung und Sichtung dieses musikalischen Nachlasses wird für Goethe's Verhältniß zur Musik ohne Zweifel neues und werthvolles Material gewonnen werden.

hat er den Zauber der Musik wunderthätig auf sich wirken lassen, es war der Hochklang edler Begeisterung, als er sang:

Die Leidenschaft bringt Leiden! — Wer beschwichtigt
Beklommenes Herz, das allzuviel verloren?
Wo sind die Stunden, überschnell verflüchtigt?
Vergebens war das Schönste, dir erkoren!
Trüb ist der Geist, verworren das Beginnen;
Die hehre Welt, wie schwindet sie den Sinnen!

Da schwebt hervor Musik mit Engelschwingen,
Verflicht zu Millionen Tön' um Töne,
Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,
Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne:
Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen,
Den Götter-Werth der Töne wie der Thränen.

Und so das Herz erleichtert merkt behende,
Daß es noch lebt und schlägt und möchte schlagen
Zum reinsten Dank der überreichen Spende
Sich selbst erwiedernd willig darzutragen.
Da fühlte sich — o daß es ewig bliebe! —
Das Doppel-Glück der Töne wie der Liebe.

Herder

Herder.

Die dürftigen Verhältnisse des ostpreußischen Städtchens Mohrungen, in welchen der junge Herder emporwuchs, waren für seine Schulbildung bestimmend. Rector Grimm ertheilte ihm den ersten Musikunterricht. Die ungewöhnliche musikalische Begabung seines Schülers erkennend, zeigte er ihm die Anfangsgründe des Generalbasses und der Harmonielehre, wobei er das musikalische Interesse des Knaben noch durch mancherlei Uebungen rege zu erhalten wußte.

„Schon in seiner Kindheit," berichtet Caroline von Herder, „waren Musik und Gesang sein fröhlichster Genuß. Er lernte das Clavier in der Schule in Gesellschaft einer Menge Schüler und diese hatten ein einziges, kleines, armseliges Instrument, welches sie jedesmal aus einer Schulstube in die andere schleppen mußten. Wie wenig Unterricht konnte bei einer solchen Menge an den Einzelnen kommen! Und doch hatte er vom Generalbaß und der Harmonie gründliche Kenntnisse. Vorzüglich liebte er die einfachen und erhabenen

Töne der Kirchenmusik, und wohl hatte auch hierin sein von vielen so verkannter Rector das erste Verdienst, da er sich, wahrscheinlich aus Neigung und Liebhaberei auch des Unterrichts im reinen Kirchengesang bei seinen Schülern bestens annahm und Herders angeborenes Gefühl für Musik richtig lenkte."

Aus dem engen Kreise der Kleinstadt führte ein glücklicher Zufall den aufstrebenden Jüngling in die große Welt hinaus. Er verweilte längere Zeit in, Petersburg, besuchte die Universität zu Königsberg und erhielt bald nach Beendigung seiner Studien einen Ruf als Collaborator an die Domschule nach Riga.

„Concerte," schrieb ihm Hamann, „pflegen in Riga ein Schlüssel zum Umgange zu sein. Sollte Ihr Genie zur Musik für Riga nicht brauchbarer sein als Ihre archäologische Muse?"

Im Hause seines Freundes und Verlegers Hartknoch fand er die mannigfachste musikalische Anregung; die musikalischen Abende, welche Hartknoch und seine Frau veranstalteten, waren dem Dichter reinste Genüsse. „Ich halte mich überhaupt," schreibt er Scheffner in Königsberg, „mit Vergnügen auf dem Rain zwischen Musik und Poesie auf . . . . Und wer hat Poesie und Musik zusammengehalten mit einem philosophischen und ästhetischen Kopf? . . . . Hier lebe noch ein Lessing auf, der uns einen Plato über die Grenzen der Musik und Poesie gebe."

Im zwölften Stück der „Riga'schen gelehrten Bei-

träge" veröffentlichte er eine Pfingstcantate, die er mit einer Huldigung an den feinen Geschmack der Rigenser der Gunst des Publikums empfahl.

So glücklich alle Umstände zusammengewirkt hatten, Herder dauernd an Riga zu fesseln, so beschloß er dennoch nach einigen Jahren, sein Amt niederzulegen und um seiner Vervollkommnung willen eine größere Reise anzutreten.

1769 weilt er in Paris. „Ich habe gesucht," schreibt er, „Bücher, Menschen, Declamation und Schauspiel, Tänze und Malereien, Musik und Publikum zu studiren." Die Oper erregt sein höchstes Mißfallen.

„O eine neu zu schaffende deutsche Oper!" bemerkt er in sein Reisejournal, „auf menschlichem Grunde und Boden, mit menschlicher Declamation und Verzierung, aber mit Empfindung! Der Plan der Oper muß einfach sein: keine Verkleidung, keine Verwicklung, — keine Geschichte und Novelle von Romanen, keine Handlung, die das Auge auch ohne Ohr nicht sehen, erkennen, übersehen, verfolgen, beurteilen könnte. Der Taube muß die Oper verstehen können! Tiefe Allegorie und tiefe Geschichte werden gleich ausgeschlossen, und die Frage fällt weg, die beide unterscheidet. Der Plan muß Empfindung sein: nur diese spricht durch Mienen, nur sie sind durch Lieder unverständlich. Nichts also als menschliche Scenen, alle Malereien durch Worte fallen weg."

Nach Paris erging an den Dichter die ehrenvolle

Aufforderung, den Prinzen Peter von Holstein auf dessen Reisen zu begleiten. In Eutin holte er den fürstlichen Herrn ab und folgte ihm nach Darmstadt, wo ihm ein freundliches Geschick Caroline Flachsland, die treue Gefährtin seines Lebens, entgegenführte. Die Liebenden wechselten häufig Briefe mit einander, da ruft Herder dem geliebten Mädchen von Straßburg zu: „Sie sind eine so tiefe Liebhaberin von der Musik; ich bin's bis zum Unaussprechlichen. Nur bin ich so sehr versäumt; ich bin früh in schlechte Hände gefallen, ich bin bald in so verwickelnde Geschäfte gerathen, und dann endlich, ich bin so flüchtig und ungeduldig bei Allem, was viele lange mechanische Uebung fordert, daß ich, bei der empfindlichsten Seele die ungeschicktesten Hände zum Clavier habe. Die Musik ist für empfindliche Herzen und feine Seelen ein so unentbehrliches Vergnügen: die Gedanken des bloßen Kopfes ermatten so leicht, die Sprache des bloßen Mundes wird hier und da so unkräftig, daß ein Saitenspiel mit einem Liede beseelt, gewiß in die Oekonomie eines glücklichen Lebens als tägliches Hausgeräthe gehört."

Der Wunsch, mit dem Mädchen seiner Wahl ein Heim zu gründen, bestimmte Herder, sein unruhiges Wanderleben aufzugeben und die Stelle eines Consistorialrathes des Grafen zu Bückeburg in der gleichnamigen kleinen Residenzstadt anzunehmen. Der Graf war durchaus musikalisch gebildet, er unterhielt ein eigenes Orchester unter Leitung des Capellmeisters Christoph

Bach*), der, mit Herder innig befreundet, eine Reihe seiner Cantaten componirte. Von Bückeburg meldet der Dichter: „Ich bin morgen wieder vom Herrn Grafen, der außerordentlich viel Rücksicht auf mich hat, auf das stabat mater von Pergolese invitirt, worüber ich mich mehr als auf alle Freudenbezeugungen freue!“ und nach der Aufführung: „Pergoleses stabat mater hat mich sehr gerührt: noch mehr aber eine andere Arie von Pergolese aus einer Oper, die mir noch immer in der Seele weint; o, warum kann ich Ihnen nicht Ton und Empfindung ganz herzaubern!“

In diese Zeit fiel die Entstehung des „Brutus“, „ein Drama zur Musik“. „Das Gedicht,“ erläuterte Herder, „soll nur sein, was die Unterschrift am Gemälde oder an der Bildsäule ist, Erklärung, Leitung des Stroms der Musik durch zwischengestreute Worte. Es soll nicht gelesen, es soll gehört werden; die Worte sollen nur den rührenden Körper der Musik beleben und diese soll sprechen, handeln, rühren, fortsprechen, nur dem Geiste und dem Umriß des Dichters folgen.“ Auf Riedels Veranlassung schickte Herder am 5. November 1774 den „Brutus“ an Gluck, der sich indessen zur Composition nicht angeregt fühlte. Der Graf von Bückeburg übergab nun seinem Capellmeister Bach die Oper, mit dessen Musik sie in Bückeburg über die Bühne ging.

*) Christoph Friedrich Bach, Sohn Sebastian Bachs.

Fünf Jahre später begegnen wir Herder in Weimar, wohin er durch Goethes Vermittlung als Generalsuperintendent berufen war, im Verkehr mit den vornehmsten Geistern seiner Zeit, auf der Höhe seines Wirkens und Schaffens. Auch hier bekundete er wiederum ein lebhaftes Interesse für die Musik. Obgleich ihm der Chor der Oper nur selten zur Verfügung stand, brachte er dennoch unter Leitung des tüchtigen Capellmeisters Wolf die erste Aufführung des Händel'schen Messias in Weimar zu Stande, wozu er eigens mit großem Geschicke den englischen Text übersetzt und der Musik angepaßt hatte.

Sein Haus war allen Musikern geöffnet, Veit und Siegmund von Seckendorf, zwei feine Musikkenner, waren bei ihm gern gesehene Gäste, der letztere hatte eine große Anzahl Herder'scher Lieder componirt.

Einen unerschöpflichen Reichthum von Gedanken über die Musik hat Herder in seinen Schriften niedergelegt. Die Grundzüge seiner musikalischen Aesthetik finden sich in der Kalligone. 1785 bereits hatte er die Abhandlung veröffentlicht: „Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre?" „Vater Apollo saß unter seinem geliebten Lorbeerbaum und hatte die jüngste und liebste seiner Töchter, die Poesie, im Schooß. Ihre beiden älteren Schwestern saßen zur Rechten und Linken vor ihr und stritten über die Frage: ‚welche von ihren Künsten, ob Malerei oder Tonkunst, die meiste Wirkung auf menschliche Seelen habe'. Die Malerei

rühmt sich der bestimmtesten, klarsten und dauerndsten Wirkungen, die Töne der Schwester redeten die verworrenste Sprache der Halbempfindungen. Die Tonkunst entgegnet: ‚Glaubst Du, meine Schwester, der Klumpen von Farben, der auf der Palette liegt, könne mit der Natur wetteifern? geschweige, daß er ihre allmählige Fülle und Wahrheit übertreffen sollte? Im Gewühl Deiner Farben und Gestalten verirrt sich die edle Menschennatur nie und hat gar noch etwas nöthig, was über alle Erdgestalten hinausgeht, um sich nur einigermaßen gegen das leere Wiederkommen derselben zu sichern. Bei mir hat sie dies nicht nöthig: meinen Empfindungen bleibt jede Erdennatur unendlich nach und sie wird von Stufe zu Stufe steigen, ehe sie das Tongebäude der allgemeinen Vollkommenheit nur in einigem Umfange, mit einiger Fortdauer seiner ewig steigenden Melodie empfindet.‘ Apollo sucht vergeblich den Streit zu schlichten: ‚Alle Formen und Gestalten, so rein und ausstudirt sie sein mögen, thun nichts bei Dir, Malerei, wenn keine Seele, kein himmlischer Geist sie belebt. Auch in jede Deiner Compositionen muß dieser Geist gehaucht sein und das Ganze zu Einem bilden, sonst steht Alles, so treu und künstlich es nachgeahmt sein möge, nur arm und todt da.‘ Endlich übernimmt die Poesie das Schiedsrichteramt. ‚Du, Malerei, wirkst mehr auf die Phantasie als auf das Herz, aber die Phantasie kann auch zum Herzen kommen und wenn sie nicht dahin reicht, ist sie gemeiniglich desto

näher dem Verstande. Also sind Deine Darstellungen klarer, aber wie Du, Tonkunst, meinst, auch kälter. Das ist der Malerei keine Schande, sondern mag eben ihr Vortheil werden: denn Richtigkeit und Wahrheit sind die Hauptmittel ihrer Wirkung, die sie mit Schönheit und Annehmlichkeit nur bekleidet. — Du, Tonkunst, bist mir mehr, als mir die Malerei sein kann, denn wie Du recht gesagt hast, bist Du der harmonische Grund und die melodische Begleiterin Aller, selbst der malerischen Schönheit. Du wirst mir aber zugeben, daß ohne meine Worte, ohne Gesang, Tanz und andere Handlungen, für Menschen Deine Empfindungen immer im Dunkeln bleiben. — Seitdem wir uns von einander getrennt haben, sind unsere Künste tausendmal feiner geworden, die Grenzen von Allem in ihnen sind sorgfältiger geschieden, die Regeln stehen bestimmt da, wie Scylla und Charybdis oder wie die Säulen des Herkules, über die nicht hinauszuschiffen war: wo ist aber anjetzt unsere Wirkung auf der Erde, in dem Maß, wie sie die Alten priesen? Ich werde gelesen, Du wirst gehört, bei mir tadelt und gähnt man, bei Dir spielt oder plaudert man und zuletzt schläft man bei uns Beiden ein. Und käme man nicht wieder zu dieser alten und großen Wirkung, meine Schwester, wenn Deine Kunst sich mit der meinigen näher zusammenfände?' Die Poesie willigt mit Freuden in den Bund: ‚Der Tonkünstler dichtet, wenn er spielt, so wie der ächte Dichter singt, wenn er dichtet.' Während sich die Ton-

kunst und die Poesie in die Arme sinken, haben sie die Malerei ganz vergessen. Da erhebt der Vater Apoll seine Stimme: ‚Ihr seid Beide meine Töchter, Du, Malerei, die Zeichnerin für den Verstand, Du, Tonkunst, die Sprecherin zum Herzen und Du, meine liebe jugendliche Dichtkunst, Du die Schülerin und Lehrerin Beider.‘ Sie umarmen sich Alle, Apollo krönt sie mit seinen unsterblichen Lorbeerkränzen, und Hebe bietet ihnen auf ihr langes Gespräch die erquickende Nectarschale.“

Im musikalischen Magazin erschien Herders Dichtung „Die Tonkunst, eine Rhapsodie“. Der erste, schönere und schwungvollere Teil möge hier Platz finden.

„Die Du droben den Reihen der Sterne
Und der Unsterblichen führst,
In ewig-jungem schwebenden Jubeltanz
Nah und näher hinan des Allvollkommenen Thron;
Und tief hienieden im Erdenthal
Unter des Himmels heiligem Blau
In leisen Tönen, im verlornen Laut
Der Ahnung, unser Herz
In die Chöre der Himmel erhebst:
Ewige Harmonie!
Kling' in meine Saiten.
Heilige Harmonie!
Kling' in meine Seele.
Sie fühlt Dich, sie will, sie wird Dich fühlen.
Des Wohllauts ewige Kette zieht
Auch meinen Geist. Es wallt mein Herz
Im Strome der Melodie zum hallenden Ocean
Der Allvollkommenheit.
Wach auf in mir, Du leiser Himmelston,
Der meine Seele ward.
Aus keiner Engelsharf entquollest Du. Dich hauchte

Der Ewige selbst mir ein.
Und bist mir Ewigkeit,
Bist Gottes-Gefühl in mir, der unendlichen Harmonie
Vorahnende Verkünderin.
Wenn einst mein Geist
Vom Erdenstaube sich hebt empor
Und seiner Fesseln sanft sich windet los,
Zu Hülfe komm' ihm dann Du heil'ger Strom,
Von Tönen andrer Welt,
Umström' ihn ganz, und trag ihn sanft hinüber."

Der 1793 erschienene Aufsatz „Cäcilia" entwickelt Herders Gedanken über die kirchliche Musik. Er fordert, daß der christliche Kirchengesang von Anfang bis zu Ende eines Gottesdienstes oder Festes ein Ganzes sein müsse. Diese Einheit sei in den protestantischen Kirchen ziemlich verschwunden. Die Basis der heiligen Musik ist der Chor. Arien, Duette, Terzette können nicht der Hauptzweck einer Kirchenmusik sein, nur auf dem Wege des Chors gelangt man zu jener Bewegung und Rührung, die diese Musik erfordert. Daß die Chöre von Hymnen und Liedern unterbrochen oder gleichsam aufgenommen, besänftigt oder beflügelt werden, liegt abermals in der Natur der Sache. — „Sehen wir nicht daß außer der Kirche die Musik erstaunende Fortschritte gemacht hat, daß durch diese selbst das Ohr des Volks, vieltöniger worden ist und daß wir folglich nicht mehr wie unsere alten Vorfahren leiern und singen können, weil wir nicht mehr wie sie accentuiren, sprechen und leben? Eine Reformation des Kirchengesanges dünkt mich also ein väterliches Erforderniß der Zeit zu sein."

Die Abhandlung „Das Oratorium und die Cantate" leitet eine kurze Lebensbeschreibung Händels ein. „Der Messias, dieses große Stück, auf einfachen biblischen Worten beruhend, ist werth zu dauern, so lang eine Saite gerührt, so lang ein Instrument angehaucht wird." Zum Oratorium übergehend sagt Herder: „Das Oratorium ist eine reine Kunstgattung, vom Ton und Geberdenstreit sowohl, als von der Oper gesondert. Sein Vorbild ist der reine griechische Chor, oder der Psalm und Hymnus. Ein viel in sich fassendes Vorbild. Hoch wie der Himmel der Phantasie, tief und breit und wellenreich wie das Meer der Empfindung, zugleich auch ein Land voll Thäler und Höhen, voll Mondesberge und Mondesgrüfte, ist sie. Die lyrische Composition begreift alles in sich, was Gesang und Töne ausdrücken können, ohne Geberdung. Durch diese Trennung von der Geberde wird ihr freies Reich geöffnet: denn soviel ausdrückend die theatralische Declamation sein mag, so weiß man doch, wieviel sie auch ausschließt. Da in ihm Alles der Action angemessen werden muß: so gebietet diese. Und mit ihr gebieten die Töne; unter beider Herrschaft müssen die Worte sich fügen. Wie nun? Hat die Musik sich ein eigenes, freies Feld in Ouvertüren, Sonaten ꝛc. eröffnen dürfen, wo sie, unbehindert von jeder anderen Kunst, ihre Flügel ausbreitet und oft den höchsten, wildesten Flug nimmt, warum sollten Poesie und Musik, zwei Schwestern, sich nicht auch gesellen, um gemeinschaftlich, ohne Rücksicht

des Zwanges einer dritten Kunst, ihre Kräfte zu üben? So wird das Oratorium, die Cantate. Es kommt vom Himmel ohne zerstreuenden, das Auge fesselnden Theaterschmuck, verhüllt gleichsam wie eine Vestale. Oder vielmehr, unsichtbar fließen nach und nach Stimmen und Töne in uns're Seele, vom zartesten Tropfen bis zum vollsten Strom, an keinen Faden gereiht als an den leisen, aber mächtigen, unzerreißbaren der Empfindung. In diesen Ufern oder auf diesem hohen Meer leitet und regiert das Schiff der Meister." Ueber das Musikwesen der Hebräer und über die Musik der Psalmen hat uns Herder werthvolle Arbeiten hinterlassen. Ueberhaupt bemerkt man, daß er bei seinen historischen Studien auch auf die Geschichte der Musik sein Augenmerk richtet.

„Wie in der Poesie," zeichnete seine Gattin auf, „so liebte er in der Musik über Alles das Einfache. Zu den Volksliedern sammelte er die Original-Melodien und würde, wenn er die Sammlung: ‚Stimmen der Völker in Liedern' noch selbst hätte ordnen können, wahrscheinlich jene damit verbunden haben, denn Lied und Melodie waren ihm unzertrennlich. Er fühlte bei dem Inhalt und Metrum eines Liedes von selbst die dazu passende Melodie und wußte bestimmt anzugeben, wenn der Dichter und der Componist nicht harmonirten oder der Dichter es nicht selbst in seiner Seele gesungen hatte." In der vortrefflichen Einleitung zu den „Stimmen der Völker in Liedern" heißt es: „Das

Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde: seine Vollkommenheit liegt im melodischen Gange der Leidenschaft oder Empfindung, den man mit dem alten treffenden Ausdruck: Weise nennen könnte. Fehlt diese einem Liede, hat es keinen Ton, keine poetische Modulation, keinen gehaltenen Gang und Fortgang derselben; habe es Bild und Bilder und Zusammenhang und Niedlichkeit der Farben, so viel es wolle, es ist kein Lied mehr." Die Abhandlung über Volksgesang in den Werken zur schönen Literatur und Kunst führt den Gedanken weiter aus: „Es bedarf kaum eines Wortes über die Frage: ob Inhalt und Gesang gemeiner Volkslieder gleichgültig sein dürfen? Denn wie könnten sie dies sein, da das Lied ein so gewaltiges Mittel, auf's Herz zu wirken, ja gewissermaßen die unverhohlene Sprache des Herzens selbst ist. — Die Melodien unserer alten Volkslieder, da sie meistens dem Horn angehören, sind einfach, der Inhalt oft abenteuerlich, oft grausam. Indeß haben wir andere, die zu edlen Gesinnungen aufrufen, andere, die edle Thaten selbst darstellen, andere, die die zartesten Saiten des Herzens regen. — Tod alles Schönen und Edlen ist's, zu glauben, daß die Kunst Alles, auch das ekelhaft Widrigste gefällig behandeln und damit Töne des menschlichen Herzens verwirren dürfte, ja daß sie in diesem Tumult triumphire! Gleichergestalt ist's der Musik unanständig, wenn sie in einer wirklich gemeinen, d. i. trivialen, edlen Volkspoesie mit Saitenspiel, Trommeln und Pfeifen beiläuft, sie zu

erheben, zu verschönern. Der maestro ist hier ein Knabe worden; der Dichtungsart, die eigentlich ganz Herz sein sollte, wird das Herz genommen, es wird damit gespielt. In unserer stillsten Kammer hat Adrastea Scepter und Wage verloren, sie wird verspottet, mit ihr wird kunstmäßig gegaukelt."

Hatte schon während seines Aufenthaltes in Paris die französische Oper Herders abfällige Kritik herausgefordert, so mußten ihn die Zustände auf der vaterländischen Opernbühne auf's Höchste erbittern: „In wie anmuthsreichen Zeiten leben wir! in züchtig-unzüchtigen musikalisch-theatralischen Zeiten, da der Tonkünstler seine musikalischen Gedanken und Empfindungen mir nichts dir nichts jedem Unsinn anpaßt und der decorirte Schauspieler sein

Gieb mir ein Schmätzchen,
O du mein Kätzchen,
Gieb mir ein Mäulchen,
O du mein Eulchen

ohne alles Erröthen singt, indeß Parterre und Gallerien in Empfindungen lieblicher Töne zerschmelzen. Wie wäre es, wenn wir eine Olla Potrida solcher musikalischer Gedanken und Empfindungen unserer neuesten deutschen Oper zur Probe gäben? Groß kann sie nicht werden: denn in jeder sind fast dieselben Worte, dieselben Reime. Auch mag jeder suppliren. O daß sie gegeben werden kann und werden muß! So entweiht sind Sprache und Töne!"

Nun folgt das Spottgedicht „Olla Potrida musikalischer Gedanken und Empfindungen oder die neueste deutsche Oper". Wir begnügen uns damit, das Duett aus der ersten Scene anzuführen:

„1) In lieblichen Flammen
Treten wir zusammen.
2) Zusammen
In Flammen.

1) Herzlich
2) Schmerzlich.

1) O süßer Schmerz;
2) O süßes Herz!

1) Schmachtend, sehnend,
2) Seufzend, thränend.

1) 2) O Liebespein

1) Muß es so sein?
2) Es muß so sein.

1) So geb ich mich darein,
2) Darein."

„Sind musikalische Weisen (wie auch ihr Name sagt) Weisen und Wege der Empfindung; werden sie nicht, mit Worten verbunden, wirkliche Denkweisen? Die Gesangweise schleicht sich in's Herz und stimmt es unvermerkt zu Tönen, zu Wünschen, zu Bestrebungen in dieser Tonweise, in diesem Modus. — Gleichgültig kann es also nicht sein, wenn Gedankenleere, schmachtend-üppige Operngesänge oder componirte Trivialitäten der gemeinsten Art jeden anderen Gesang verdrängen. Als Vergnügen selbst werden sie bald ein fades Ver-

gnügen, da sie am Ende kein Wort zulassen als: ‚der große Tonkünstler!‘ oder ‚herrliche Stimme!‘ und ‚vortrefflich accompagnirt!‘ Dergleichen Lobeserhebungen machen Kopf und Herz zum hohlen Resonnanzboden, sowie Inhalt und Instrumente das Leben zum Fiedelbogen und zur Fiedel machten. Man streicht und streicht. Da capo, Ancora! Elender Zweck der zweckloseſten Wirkung! Haben im Reiche Pluto's die Danaiden eine traurigere Uebung? — Klagt das allgelehrige und das allvergessende Publikum nicht an, als ob es nur für üppige Gesänge ein Ohr habe. Welch' Stück von Mozarts Compositionen ist in Deutschland öfterer aufgeführt worden, als die Zauberflöte? Geschah dies ohne Ursache, ohne die doch nichts geschieht? Nichts minder. So übel geleitet die Fabel, so übel gewählt die Worte sein mögen; dem Unverständigsten schimmert der Inhalt der Fabel vor: ‚Licht im Kampfe mit der Nacht; Jenes durch Vernunft und Wohlthätigkeit, diese durch Grausamkeit, durch Betrug und Ränke wirkend!‘ Auch die zwei Klassen höherer und niederer Gesinnung in Bestrebungen und Liebe sind Allen begreiflich. Und welche Gesänge blieben im Contrast dieser Scenen dem Publikum die wertheſten? Gerade die immer erfreulichsten, die moralischen, die edlen, z. B.: ‚In diesen heiligen Hallen,‘ ‚Ein zartes Herz kann nicht betrüben‘, ‚Wir wandelten durch Feuer und Fluthen‘.“ Offenbar legt Herder hier auf das Libretto zur Zauberflöte ein zu großes Gewicht. Die Oper verdankt ihre Beliebtheit keines-

weges dem Text, sondern der herrlichen Musik des göttlichen Mozart.

Glucks Bedeutung wußte Herder vollkommen zu würdigen. Wie er die hohe Kunst seiner Opern feierte, eiferte er unabläßig gegen den schlechten Geschmack, der auf der deutschen Opernbühne triumphirte. „Wo die Oper jetzt steht, wissen wir: auf dem Kunstgipfel der Tonkunst und Decoration, fast mit Vernachläßigung des Inhalts und der Fabel. Den Operndichter nennt man jetzt kaum: seine Worte, die man auch selten versteht, und noch seltner des Verstehens wert sind, geben dem Tonkünstler nur Anlaß zu seinen (wie er's nennt) musikalischen Gedanken, dem Decorateur zu seinen Decorationen. Musikalische Gedanken ohne Worte, Decorationen ohne eine verständige Fabel sind freilich sonderbare Dinge; wir denken aber einmal in der Oper reinmusikalisch. Sie ist der Ort:

Wo wie vor süßen Zaubereien
Der Bürger seinen Gram verträumt,
Vergisset Krieg und Plackereien,
Und was er selbst an Pflicht versäumt,
Haus, Vaterland und Schurkereien
Des Rechts, Auflagen — ach, er träumt
In einem trunknen Augenblick
Sich seines Lebens — Opernglück.

Hat der Tonkünstler durch diese Zurücksetzung des poetischen Stoffes gewonnen oder verloren? Für seine Kunst glaubt er gewonnen zu haben; er darf seine Arien drehen und wenden nach Herzenslust; höchstens

paßt er sie der Kehle an, die sie hinwirbelt. Als Tondichter aber, als Sprecher und Wirker der Empfindung hat er gewiß verloren. Spazieren seine Töne in der Luft, verschlingen sie sich nicht unmittelbar mit Worten und Scenen der Empfindung: so dringen sie nie an's Herz, sie bleiben im Ohre. Bearbeitet er einen unwürdigen, gar schändlichen Stoff, muß er seine süßen Töne an Lasfereien, an eine Persiflage alles Großen, Guten und Schönen verschwenden, o wie bedauern wir den Tonschöpfer! Wie bedauern wir, zaubrischer Mozart, Dich in Deinem Cosi fan tutte, Figaro, Don Juan ꝛc. Die Töne setzen uns in den Himmel, der Anblick der Scenen in's Fegefeuer, wo nicht gar tiefer. Läßt der Tonkünstler sich gar hinreißen, seiner musikalischen Drehbank zu Gefallen die Empfindungen zu zerstücken, zu kauen und wiederzukauen, zu cadenzieren — Unmuth erregt er statt Dank und Entzückung in unserer Seele! Schnürt er endlich seine Kunstmaschinen Sängern und Sängerinnen so an die Kehle, daß Held und Heldin darüber zu Spott werden, folgt er dem Trödelkram sogenannt weicher Empfindungen bis zu Scenen ausgelassener Frechheit, wie? hätte er gewonnen? und nicht das Beste, den Zauber seiner Kunst, die höchste Einwirkung auf's menschliche Gemüth verloren? Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der diesen Trödelkram wortloser Töne verachtend, die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung reinmenschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen

Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald Jemand vor. Daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umreiße und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Action, Decoration eins sind."

Wie ein Strom, der seine Wasser in tausend Kanäle ergießt und verbreitet, eröffnete Herders Universalismus der gesammten deutschen Cultur neue Wege und Ziele. Lessings Kritik hatte das Gerippe der nationalen Aesthetik geschaffen, aber Herder lieh ihm Gestalt und Dasein und jenen blühenden Lebenshauch, der soviele schlummernde Keime weckte. Während der bedeutendsten Epoche seines Wirkens waren Herders musikalische Interessen der Oper zugewandt. Und heute nach Menschenaltern sehen wir eine seiner fruchtbringendsten Ideen in der Krone aller Kunst, dem Musikdrama, zur Wirklichkeit gereift.

Jean Paul

Jean Paul.

Jean Pauls staunenerregende Phantasie, die seiner poetischen Gestaltungskraft weit überlegen war, fand in der Musik die Kunstform, die seinem Hange zur Schwärmerei den größten Spielraum gestattete. Vom Vater, der Componist und Clavierspieler war, hatte er ein bedeutendes musikalisches Talent geerbt, und schon auf seine erste Jugendzeit im weltabgeschiedenen Fichtelgebirge warf die Tonkunst einen verklärenden Schimmer. Die größte Freude des Knaben war, den Phantasien des Vaters auf dem Claviere zu lauschen und sich an der Fülle der Harmonien zu berauschen. „Der Tonkunst," erzählt er, „war meine Seele überall aufgethan, und für sie hatte ich hundert Argusohren. Wenn der Schulmeister die Kirchengänger mit Finalcadenzen heimorgelte, so lachte und hüpfte mein ganzes, kleines, gehobenes Wesen wie in einen Frühling hinein. Viele Stunden widmete ich einem alten, verstimmten Clavier, dessen Stimmhammer und Stimm-

meister nur das Wetter war.“ In Schwarzenbach, einem kleinen Dorfe des Fichtelgebirges, wohin der Vater versetzt worden war, gab ihm Cantor Gressel den ersten Clavierunterricht und führte ihn in die Geheimnisse des Generalbasses und der Harmonielehre ein. Sobald er die ersten theoretischen Kenntnisse gewonnen hatte, verschaffte er sich eine Menge Clavierstücke und prägte sie seinem vortrefflichen Gedächtniß ein. Bald verfügte er über eine Repertoire, das er, mit seinen Phantasien durchflochten, auf die geschickteste Weise zu verwerthen wußte.

Während seiner Studienzeit in Leipzig blieben dem armen Studenten die Concertsäle verschlossen. Seine Seele dürstete nach Musik, wehmüthig stand er Abends vor den glänzend erleuchteten Fenstern der Concerthäuser und verschlang die Töne, die abgerissen und nur halb verständlich zu ihm herausdrangen. Sein Vater war todt, die Mutter nagte am Hungertuche und konnte den Sohn nicht unterstützen.

1784 kehrte Jean Paul in erborgtem Mantel, „in dem er sich unterwegs gewärmt“, zu seiner Mutter nach Hof zurück. Das Honorar für die erste schriftstellerische Arbeit, „Die grönländischen Processe“, war längst aufgezehrt, dringender klopfte die Noth an seine Thüre. „Da ich die Wahl habe,“ klagt er, „zu erfrieren oder zu schreiben, so thue ich das letztere. Wir verschoben den Holzeinkauf bis heute und müssen ihn wieder acht Tage verschieben. Aber in der Zeit können

ich und meine Clavierfinger ausgewintert sein.“ So kümmerlich und jammervoll sein Leben dahinschlich, so hatte er sich doch in der Kunst des Clavierspiels vervollkommnet und entzückte den kleinen geselligen Kreis, in dem er verkehrte, mit seinen musikalischen Phantasien. „Er spielte,“ meldet ein Zeitgenosse, „nie fremde oder unter irgend eine geregelte Form gebrachte Musikstücke, sondern nur Phantasien, wie sie der Augenblick der Begeisterung erzeugte und die Lüfte wieder davontrugen, ohne daß er etwas davon festhielt, als die Gedanken und Träume, die in ihm während dieses musikalischen Schaffens entstanden. Dieses Clavierspiel war um so ergreifender, als er eben in das geheimnißvolle, gewissermaßen mit Ossian'schen Nebelstreifen zeichnende Reich der Töne alle Gedanken, Bilder und Träume seiner Seele ausgießen konnte, die er in der Sprache nicht auszudrücken vermochte, weil die plastische Kraft in ihm so spät geweckt und so wenig ausgebildet war. Darum wurden diese musikalischen Phantasien die ersten Ergüsse, in denen sich die ernst-poetische Empfindung und die weichen, blühenden und erhabenen Gattungen seiner Einbildungskraft vor Zuhörern und in bestimmten Erzeugnissen ergingen und Luft machten.“

Die Veröffentlichung der „Unsichtbaren Loge“ und des „Hesperus“ verscheuchte endlich das Gespenst der Noth von der Schwelle des Dichters. Er durfte hoffen, frei und unabhängig schaffen zu können, und der

große Beifall, der seine Dichtungen begleitete, zeigte ihm die Aussicht auf eine heitere, sorgenlose Zukunft.

In der Musikschwärmerei Victors und Horions im Hesperus findet Jean Pauls leidenschaftliche Verehrung der Tonkunst den überschwänglichsten Ausdruck. Horion lauscht aus der Ferne einem Gartenconcert. „Theurer Victor," ruft er aus, „im Menschen ist ein großer Wunsch, der nie erfüllt wurde: er hat keinen Namen, er sucht seinen Gegenstand, aber Alles, was Du ihm nennst, und alle Freuden sind es nicht; allein er kommt wieder, wenn Du in einer Sommernacht nach Norden siehst oder nach fernen Gebirgen, oder wenn Mondlicht auf der Erde ist oder der Himmel gestirnt, oder wenn Du sehr unglücklich bist. Dieser große, ungeheure Wunsch hebt unsern Geist empor, aber mit Schmerzen: ach! wir werden, hienieden liegend, in die Höhe geworfen gleich Fallsüchtigen. Aber diesen Wunsch, dem nichts einen Namen geben kann, nennen unsre Saiten und Töne dem Menschengeiste — der sehnsüchtige Geist weint dann stärker und kann sich nicht mehr fassen und ruft in jammerndem Entzücken zwischen die Töne hinein: „Ja, Alles, was Ihr nennt, das fehlt mir...." An einer anderen Stelle heißt es: „O Tonkunst, die Du die Vergangenheit und die Zukunft mit ihren fliegenden Flammen so nahe an unsere Wunden bringst, bist Du das Abendwehen aus diesem Leben oder die Morgenluft aus jenem? Ja, Deine Laute sind das Echo, welches Engel den Freudentönen der zweiten Welt ab-

nehmen, um in unser stummes Herz, um in unsre öde Nacht das verwehte Lenzgetön fern von uns liegender Himmel zu senden!" Die Phantasie des Dichters verliert sich in's Unendliche. Wir haben in unsern Tagen kein Verständniß mehr für diesen Ueberschwang der Gefühle, aber zu Anfang des Jahrhunderts war ein großer Theil der Gesellschaft, vor allem die Frauen, durch diese neue Zaubersprache elektrisirt.

Der Hesperus hatte in Ilm-Athen Aufsehen erregt. So kühl Goethe und Schiller dem Schwärmer von Wunsiedel gegenüber standen, so warm war das Interesse, das Herder und Wieland an seinen Arbeiten nahmen, besonders waren es die schöngeistigen Frauen, die vor Begierde brannten, den Dichter persönlich kennen zu lernen. Die dringende Einladung der Charlotte v. Kalb, nach Weimar zu kommen, gab Jean Paul willkommenen Anlaß, den lange gehegten Plan einer Reise nach Thüringen zur Ausführung zu bringen. Im Hause Herders und der Charlotte v. Kalb bewunderte man sein ausgezeichnetes Clavierspiel, in Leipzig wurde er feierlich in ein Gewandhausconcert eingeführt und „hörte dort zum ersten Male in seinem Leben Musik". Bald darauf weilte er am Hofe des kunstsinnigen Herzogs von Meiningen. „Gestern," schreibt er von Hildburghausen, „habe ich vor dem Hofe auf dem Flügel phantasirt. Du erschrickst, aber ich habe es seit anderthalb Jahren vor Weiße, Gleim, Herder, vor der Herzogin-Mutter passimque gethan." Die Musik begleitete ihn überall

hin, seine Verehrer stritten, ob sie mehr sein dichterisches oder sein musikalisches Talent bewundern sollten.

Jean Pauls kleinere Schriften enthalten eine Fülle geistvoll-überschwänglicher Gedanken über die Musik. In der „Levana" beschäftigt er sich mit der musikalischen Erziehung der Jugend: „In der Kindheit der Völker," sagt er, „war das Reden Singen; dies werde für die Kindheit der Einzelwesen wiederholt. Im Gesang fällt der Mensch und Ton und Herz in Eins zusammen, gleichsam in eine Brust — indeß Instrumente ihm ihre Stimme nur zu leihen scheinen; mit welchen Armen kann er nun die kleinen Wesen näher und milder an sich ziehen, als mit seinen geistigen, mit den Tönen des eigenen Herzens, mit derselben Stimme, die immer zu ihnen spricht, aber auf einmal sich in der musikalischen Himmelfahrt verklärt?" Auch die Abhandlung „über die natürliche Magie der Einbildungskraft" schließt mit einer Verherrlichung der Musik: „Als Titan sich die Unsterblichkeit vom Jupiter erflehte, hatte er in seine Bitte die Jugend nicht eingeschlossen, und er schwand zuletzt ein zu einer unsterblichen Stimme; so verfällt erbleicht das Leben hinter uns, und unsrer einschwindenden, vertrocknenden Vergangenheit bleibt nur etwas Unsterbliches — eine Stimme: die Musik. Daß nun die Töne, die in einem Mondlicht mit Kräften ohne Körper unser Herz umfließen, die unsre Seele so verdoppeln, daß sie sich selber zuhört, und mit denen unsre tief heraufgewühlten, unendlichen exaltirten Hoffnungen

und Erinnerungen gleichsam im Schlafe reden, daß nun die Töne ihre Allmacht von dem Sinne des Grenzenlosen überkommen, das brauch' ich nicht weiter zu sagen. Die Harmonie füllt uns zum Theil durch ihre arithmetischen Verhältnisse; aber die Melodie, der Lebensgeist der Musik, erklärt sich aus nichts, als etwa aus der poetisch reinen Nachahmung der roheren Töne, die unsre Freuden und unsre Schmerzen von sich geben."

„Warum erlischt der Reiz der Musik nicht im Alter wie so viele andere Reize?" fragt Jean Paul in seinen „Gedanken und Bemerkungen über die Menschen". „Weil ihre Wirkung nicht wie die des Auges unausgesetzt dasteht, weil nicht die Empfindung im Menschen alt wird, nur der Gegenstand, und sie den höheren nennt durch jene; weil sie unendlich ist wie das Herz; weil sie allein in ihrem kurzen Vorüberfluge rein sein kann und der Fehler verfliegt, ehe er bemerkt worden. Die Tonkunst ist die Heilige, die Madonna unter den Künsten, sie kann nichts darstellen als das Heiligste. Der Gesang ist ein Gebet. Heilige Tonkunst, Du allein bist regelmäßig auf der unregelmäßigen Erde, und wer Dich liebt und übt, spricht die Gottheit aus, der er gehorcht." Man kann an diese musikalisch-ästhetischen Betrachtungen des Dichters nicht den kritischen Maßstab legen, man muß sie vielmehr aus seiner Eigenart und dem wunderlichen Fluge seiner Phantasie begreifen.

Den gewaltigen Gedankenstrom, der ihm ununter-

brochen zufloß, leitete er in zahllose aphoristische Niederschriften ab. Daß die Musik darin eine wichtige Rolle spielt, darf bei seiner musikalisch angelegten Natur nicht Wunder nehmen. „Wenn mich eine Empfindung ergreift, daß ich sie darstellen will, so ringt sie nicht nach Worten, sondern nach Tönen und ich will auf dem Clavier sie aussprechen. — Alles ist bei mir Tönen, nicht Schatten, wenn ich stark getrunken; ich höre mich oder das Innere ewig und denke klar darüber. — Die Töne, die mir in und vor dem Schlaf kommen oder sonst in der Poesie, sind keine von irgend einem Instrument — höchstens Gesang — aber desto ergreifender wie ein Extract aus alten Tönen und Instrumenten. Indeß sind's jene, die plötzlich auf Instrumenten oder Kehlen höher hinaufgingen und die Seele und das Leben erregten, aber ich könnte nicht sagen, ob sie gesungen oder gespielt würden; nur mein altes Inneres hebt sich empor, das alte Land der Vergangenheit und Zukunft ist fast da und ich sehne mich wieder — denn sogar das Sehnen hört hinieden oft auf. — Einen ganzen Tag könnt' ich fortphantasiren sowohl poetisch als musikalisch und gerade in diesem langen Phantasiren hör' ich erst jeden Ton recht rein. — Sobald ich bei dem Erfinden am Clavier in's Weinen komme, ist es mit dem Erfinden vorbei und nur das Empfinden befiehlt. — Nichts erschöpft, nichts rührt mich mehr als das Phantasiren auf dem Clavier. Ich könnte mich todtphantasiren. Alle untergesunkenen Gefühle und

Geister steigen herauf — meine Hand und mein Auge und Herz wissen keine Grenze; endlich schließ' ich mit einigen ewig wiederkehrenden aber zu allmächtigen Tönen. Man kann wohl satt werden Musik zu hören, aber nicht zu machen und jeder Musiker könnte sich wie eine Nachtigall todtschmettern. — Ich singe Töne ohne Sinn und doch weine ich dabei und lege doch ihnen keine Empfindung unter: so wirkt also die Musik durch das Allgemeinste. Je längeres Spielen, desto tiefer hör' ich die Töne in mich hinein. Und die auflösende Zerstörung ist dieselbe. Sogar das Singen macht wenig. — Wenn ich lange phantasire musikalisch, so zersetz' ich mich zu den heftigsten Thränen, ohne an etwas Bestimmtes oder gar Trübes zu denken. Das Tönen schneidet immer tiefer und heller in's Ohr und Herz — Thränen sind überhaupt mein stärkster, aber schwächendster Rausch. — Die Gewalt der Blasetöne (z. B. heute den 19. October 1815 bei der russischen Abendmusik vor des Generals Hause) nimmt jährlich bei mir zu, indeß ich ihnen doch keinen Stoff, wie etwa sonst, unterlege. Ich weine, schluchze, kann kaum Athem holen und denke schlechterdings an keinen Gegenstand, wenigstens nicht an mich, an Vergangenheit oder Zukunft. — Stärker wird Alles durch eine allgemeine Idee freilich, z. B. Anschauen des Himmels — die Erbärmlichkeit des Anschauens eigener Zustände kommt mir nicht. Auch dauert die Nachwirkung bei mir lange, vollends die körperliche Schwächung. — Immer mehr bild' ich

in mir die Musik hinauf, indeß ich um mich her keine gute höre, aber eine bessere fordere. In mir nimmt jährlich das Zerfließen zu bei Musik und Dichtkunst und Liebe; warum aber oder wie bei meinen Jahren?"

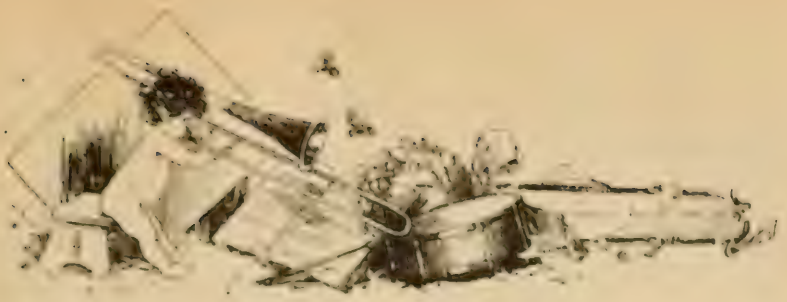
An einer einzigen Stelle seiner Schriften, in dem kleinen Aufsatz „Ueber die Kunst, einzuschlafen", hat sein Humor die heilige Tonkunst gestreift: „Töne, sagt Bako, schläfern mehr ein, als ungegliederte Schälle. Auch Töne zählen und werden gezählt. Da aber hier nicht von fremden, sondern von Selbstentladungen — das Einschläfern ist der einzig schöne Selbstmord — die Rede ist, so gehören nur Töne her, die man in sich selber hört und macht. Es giebt kein süßeres Wiegenlied, als dieses innere Hören des Hörens. Wer nicht musikalisch phantasiren kann, der höre sich wenigstens ein Lieblingslied oder eine Trauermusik in seinem Kopfe ab; der Schlaf wird kommen und vielleicht den Traum mitbringen, dessen Saiten in keiner Luft mehr zittern, sondern im Aether." In unserem Zeitalter der Nervosität verdient dieses harmlose musikalische Schlafmittel empfohlen zu werden.

Die deutsche Litteratur kennt unter den Romantikern nur E. Th. A. Hoffmann, dessen dichterisch-musikalische Phantasie in ihrer Eigenart und Wechselwirkung der Muse Jean Pauls verwandt war. Allerdings war Hoffmann musikalisch praktisch und theoretisch fein gebildet, während Jean Paul seine Einbildungskraft zu Hülfe rief, wenn er sich außer Stande fühlte, den musikalischen Dingen

auf den Grund zu gehen. Es lag in der Natur seines Stilllebens in dem einförmigen Bayreuth, daß er während der letzten Decennien seines Daseins zu den Musikern seiner Zeit nicht in Beziehung trat; aber in der Welt des Wunderbaren, die sein ureigenstes Element war, begleitete ihn die Tonkunst bis an sein Ende als Vermittlerin seiner heiligsten Gefühle, als die Verkünderin einer schöneren Welt.

Am 24. November 1813 schrieb Jean Paul die denkwürdigen Worte in Bayreuth: „Bisher warf der Sonnengott immer die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinanderstehenden Menschen zu, daß wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt." Unsrer Zeit war es vorbehalten, in Richard Wagner den Dichter-Componisten zu feiern, auf den Jean Paul hindeutet, und in der stillen Markgrafenstadt die Hochburg der Wagner-Kunst errichtet zu sehen.

Die Romantiker



Die Romantiker.

Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdenraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.
(Fr. Schlegel.)

Novalis, der vollendetste Typus romantischen Wesens, spricht in seiner Aesthetik die Forderung aus, unsere Sprache, die zu Anfang weit musikalischer gewesen sei, müsse wieder Gesang werden. „Es lassen sich Erzählungen," sagt er, „ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie Träume, denken, Gedichte, die blos wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn haben, eine indirecte Wirkung, wie Musik." Allgemein macht sich bei den Vertretern der romantischen Schule das Bestreben geltend, die Sprache nur in Bezug auf ihre musikalische Wirkung

gelten zu lassen. Alle Methode, lehrt Novalis, ist Rhythmus. Hat man den Rhythmus in der Gewalt, so hat man die Welt in der Gewalt. Jeder Mensch hat seinen individuellen Rhythmus. „Unsere Sprache ist weder mechanisch, atomistisch oder dynamisch. Die ächt poetische Sprache soll aber organisch, lebendig sein. Die Consonanten sind die Fingersetzungen und ihre Folge und Abwechslung gehört zur Applicatur; die Vokale sind die tönenden Saiten oder Luftstäbe; die Lunge ist der bewegte Boden." Die Sprache, heißt es im „Heinrich von Ofterdingen", ist eine kleine Welt in Zeichen und Tönen. „Wie der Mensch sie beherrscht, so möchte er gern die große Welt beherrschen und sich frei darin ausdrücken können. Und eben in dieser Freude, das, was außer der Welt ist, in ihr zu offenbaren, das thun zu können, was eigentlich der ursprüngliche Trieb unseres Daseins ist, liegt der Ursprung der Poesie." Friedrich Schlegel nennt die Arabeske, „dieses harmlos musikalische Wiegen der Linie in sich selbst," die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Poesie. Die dunklen Gewalten des Geheimnißvollen, Mystisch-Religiösen und Phantastischen, die wie Elementargeister die romantische Welt in Bewegung setzten, strebten über die Grenzen der Poesie hinaus, der Strom der romantischen Dichtung fluthete in das verwandte Gebiet der Musik hinüber. Tieck preist im „Sternbald" die Musik als die erste, die unmittelbarste und kühnste von allen Künsten, die einzig das Herz habe auszusprechen, was man

ihr anvertraut, da die übrigen ihren Auftrag immer nur halb ausrichten und das Beste verschweigen. „Ich möchte die ganze Welt," ruft Sternbald aus, „mit Liebesgesang durchströmen, den Mondschimmer und die Morgenröthe anrühren, daß sie mein Leid und Glück wiederklingen, daß die Melodie Bäume, Zweige, Blätter und Gräser ergreife, damit alle spielend mein Lied wie mit Millionen Zungen wiederholen müßten." Die unsterbliche Melodie jauchzt, jubelt und stürmt über ihn hinweg, die Natur wird ihm zur Aeolsharfe und Leben und Poesie „gehen in einem Luftmeere von Tönen auf".

Den romantischen Feldzug hatte eine kleine Schrift eröffnet: „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" von Wilhelm Heinrich Wackenroder. Georg Brandes nennt sehr treffend das Büchlein die Urzelle der Romantik und des romantischen Gewebes. Wackenroder (geboren 1772 zu Berlin), eine eminent musikalische Natur, war gegen seinen Willen vom Vater für den Justizdienst bestimmt worden. Ein beständiger Kampf zwischen Neigung und Beruf zerriß sein zartes Gemüth. „Seine Hauptfreude," lesen wir in seiner Autobiographie „Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger",*) „war von seinen frühsten Jahren an die Musik gewesen.

*) An den „Herzensergießungen" hatten Wackenroder und Tieck gemeinschaftlich gearbeitet, dagegen rührt die biographische Skizze „Joseph Berglinger", die in das Büchlein aufgenommen wurde, von Wackenroder allein her.

Er hörte zuweilen Jemand auf dem Clavier spielen und spielte auch selber etwas. Nach und nach bildete er sich durch den oft wiederholten Genuß auf eine so eigene Weise aus, daß sein Inneres ganz und gar zu Musik ward und sein Gemüth, von dieser Kunst gelockt, immer in den dämmernden Irrgängen poetischer Empfindungen umherschweifte. — Die bittere Mißhelligkeit zwischen seinem angeborenen ätherischen Enthusiasmus und dem irdischen Antheil an dem Leben eines jeden Menschen, der Jeden täglich aus seinen Schwärmereien mit Gewalt herabzieht, quälte ihn sein ganzes Leben hindurch. — Seine ewig bewegliche Seele war ganz ein Spiel der Töne; es war, als wenn sie losgebunden vom Körper wäre und freier umherzitterte oder auch, als wäre sein Körper mit zur Seele geworden, so frei und leicht war sein ganzes Wesen von schönen Harmonien umschlungen, und die feinsten Falten und Biegungen der Töne drückten sich in seiner weichen Seele ab.“ Der Vater haßte die Musikschwärmerei und bestand darauf, daß der Sohn einen practischen Beruf ergreife. „Dieser preßte seinen Enthusiasmus heimlich in seine Brust zurück, um seinen Vater nicht zu kränken und wollte sich zwingen, ob er nicht nebenher eine nützliche Wissenschaft erlernen könnte. Aber das war ein ewiger Kampf in seiner Seele. Er las in seinen Lehrbüchern eine Seite zehnmal, ohne zu fassen, was er las; immer sang seine Seele innerlich ihre melodischen Phantasien fort.“ Dem Zwiespalt, der so unbarmherzig sein Leben durchdrang, fiel Wacken-

roder zum Opfer. Er starb bereits im 26. Lebensjahre. „Ach! daß eben seine hohe Phantasie es sein mußte, die ihn aufrieb! Soll ich sagen, daß er vielleicht mehr dazu geschaffen war, Kunst zu genießen als auszuüben? Sind Diejenigen vielleicht glücklicher gebildet, in denen die Kunst still und heimlich wie ein verhüllter Genius arbeitet und sie in ihrem Handeln auf Erden nicht stört? Und muß der Innerbegeisterte seine hohen Phantasien doch auch vielleicht als einen festen Einschlag kühn und stark in dieses irdische Leben einweben, wenn er ein echter Künstler sein will? Ja, ist diese unbegreifliche Schöpfungskraft nicht etwa überhaupt ganz etwas Anderes und — wie mir jetzt erscheint — etwas noch Wundervolleres, noch Göttlicheres, als die Kraft der Phantasie? Der Kunstgeist ist und bleibt dem Menschen ein ewiges Geheimniß, wobei er schwindelt, wenn er die Tiefen desselben ergründen will, aber auch ewig ein Gegenstand der höchsten Bewunderung, wie denn dies von allem Großen in der Welt zu sagen ist.“ In Wackenroders Kunstschwärmerei mischt sich etwas Krankhaftes, seine Phantasie hebt ihn in den Himmel, aber die Zweifel an seinem künstlerischen Berufe lähmen seine Production. Seine Seele vergleicht er der schwebenden Aeolsharfe, in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht, in der sich wechselnde Lüfte nach Gefallen regen. In den „Phantasien über die Kunst“ feiert er auf's Ueberschwänglichste die Musik: „Wenn alle die inneren

Schwingungen unseres Herzens fiebern, die zitternden der Freude, die stürmenden des Entzückens, die hochklopfenden Pulse verzehrender Anbetung, — wenn alle die Sprache der Worte, als das Grab der inneren Herzenswuth, mit einem Ausruf zersprengen, dann gehen sie unter fremdem Himmel in den Schwingungen holdseliger Harfensaiten wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor und feiern als Engelgestalten ihre Auferstehung." Zaghafte und zweifelnde Vernünftler streben die reichere Sprache der Musik nach der ärmeren abzumessen und in Worte aufzulösen, was Worte verachtet. Haben sie nie ohne Worte empfunden, haben sie ihr hohles Herz nur mit Beschreibungen von Gefühlen ausgefüllt? — In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen, sie sind es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen. — Die Instrumentalmusik strömt eine ganze Welt, ein ganzes Drama menschlicher Affecte aus. — „Jene wahnsinnige Willkür, womit in der Seele des Menschen Freude und Schmerz, Natur und Erzwungenheit, Unschuld und Wildheit, Scherz und Schauder sich befreunden und oft plötzlich die Hände bieten: welche Kunst führt auf ihrer Bühne jene Seelenmysterien mit so dunkler, geheimnißreicher, ergreifender Bedeutsamkeit auf? Ja, jeden Augenblick schwankt unser Herz bei denselben Tönen, ob die tönende Seele kühn alle Eitelkeiten der Welt verachtet und mit edlem Stolz zum Himmel hinaufstrebt, oder ob sie alle Himmel und Götter verachtet und mit

frechem Streben nur einer einzigen irdischen Seligkeit entgegendringt. Und eben diese frevelhafte Unschuld, diese furchtbare, orakelmäßige zweideutige Dunkelheit macht die Tonkunst recht eigentlich zu einer Gottheit für menschliche Herzen."

Hatte Wackenroder zuerst die Ueberlegenheit der Musik über die Poesie proclamirt, so ging Tieck*) im „Sternbald" (erste Ausgabe) an die äußerste Grenze, indem er die Instrumente redend einführte. Der „Phantasus" klingt in das Gedicht aus:

„Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, versöhnen.
Drum ist ewig uns zugegen,
Wenn Musik mit Klängen spricht,
Ihr die Sprache nicht gebricht,
Holde Lieb' auf allen Wegen:
Liebe kann sich nicht bewegen,
Leihet sie den Odem nicht."

Das Lustspiel „Die verkehrte Welt" eröffnet eine Symphonie, eine vollkommene Umschreibung der Musik durch Worte. „Wie," sagt Violino Primo Solo, „es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musiciren? O, wie schlecht

*) Der Verkehr im Hause des Capellmeisters Reichardt in Berlin hatte Tiecks Interesse für die Musik erweckt. Im Umgang mit den vortrefflichsten Musikern und im Genuß der classischen Meisterwerke reifte sein Urtheil zum tiefsten musikalischen Verständniß heran.

wäre es dann mit unseren Künstlern bestellt! Wie arme Sprache, wie ärmere Musik! Denkt Ihr nicht so manche Gedanken so fein und geistig, daß diese sich in Verzweiflung in Musik hinein retten, um nur Ruhe endlich zu finden? Wie oft, daß ein zergrübelter Tag nur ein Summen und Brummen zurückläßt, das sich später wieder zur Melodie belebt." Sternbalds „Gedanken, Fühlungen, Wünsche, Thränen und Lachen lösen sich in die spielende Natur der Töne auf. Der Flöte, dem Baumgeräusch, der Nachtigall, jedem Klange hört er so innig zu, daß seine Seele ganz Ton wird." Wackenroders Einfluß auf Tiecks Jugendschriften ist überall deutlich erkennbar, erst in reiferen Jahren macht die musikalische Exaltation des Letzteren einer ruhigeren Auffassung Platz. Im Vorbericht zu seinen gesammelten Werken entwickelt er seine Gedanken über die Oper. „Der Capellmeister Reichardt, mit dem ich seit lange in Verbindung stand, wünschte eine Oper von mir zu componiren. Righini und andere vorzügliche Meister haben sich nachher zu verschiedenen Zeiten mit diesem Verlangen an mich gewendet. Pläne genug habe ich zu Dichtungen dieser Art gemacht, Vieles ist sogar angefangen worden, aber niemals habe ich, außer einem einzigen Versuch*), wieder den Muth finden können, ein anderes Gedicht der Art auszuarbeiten. Es ist nicht die Undankbarkeit der

*) „Das Ungeheuer und der verzauberte Wald", musikalisches Märchen in 4 Aufzügen.

Arbeit, die mich abschreckt, und daß der Dichter sich völlig dem Musiker unterordnen, ja aufopfern muß: sondern, wie ich schon anderswo angedeutet habe, daß, soviel wir auch Opern aller Art besitzen, wir immer noch nicht über die Form dieser Dichtart und ihre Bedeutung einig sind." Gluck hat uns gezeigt, wie die tragische Oper an die Tragödie grenzen darf, wie Declamation in Gesang übergehen kann. Die romantische Oper, die sich am klarsten und kühnsten in Mozarts großen Werken entwickelt hat, ist ihrer Unbeschränktheit und ihrer mannigfaltigen Formen wegen schwer zu beschreiben. Ob man in den neuesten Zeiten nicht den Weg, den uns Mozart zeigte, der im Don Juan die letzte Grenze des Möglichen schon berührte, hat überbieten wollen, ob man nicht in die Aufgabe der romantischen Wildheit zuviel musikalische Tradition eingemischt hat, überlasse ich Kennern der Musik zu untersuchen und zu entscheiden. Die Form der romantischen Oper scheint zu beschränkt, da jeder Act mit einer großen, leidenschaftlichen, vielstimmigen Scene schließt, das Gedicht zusammengedrängt und dem Musiker recht viel Raum gegeben wird. Auch durch die beliebte Eintheilung der Oper in zwei Acte wird der Umfang des Werkes gehindert. Die romantische Oper verträgt vielleicht so viel Mannigfaltigkeit der Formen, so verschiedene Elemente wie die romantische Comödie. Die Welt der Elfen und Feen ist der romantischen Oper eigenthümlich, aber sie verträgt eine sehr verschiedene Behandlung,

wie die Zauberflöte beweist. Don Juan ist gleichsam eine phantastische Tragödie. Daß der Witz selbst sich musikalisch aussprechen kann, haben wir in Figaro's Hochzeit kennen gelernt. Die unendliche Fülle des Humors, Witzes, Gefühls und der süßesten Liebe ist es, die alle Werke des großen Meisters, auch seinen Belmont, charakterisirt und als einzig hinstellt, als Muster und Vorbilder, die dem Genie unendlich mannigfaltige Wege und Aussichten zeigen. Vielleicht haben Nachahmung und das Bestreben, den Meister zu überbieten, der romantischen Oper geschadet. „Soll es einmal einem Dichter gelingen, eine gute Oper zu schreiben, so muß er vorerst mit dem Musiker ganz einverstanden sein, der Musiker muß wissen oder in der Begeisterung mit seinem Gefühl einig sein, inwiefern das Werk an Tragödie oder Komödie grenzen soll, welche Art des Witzes und Humors, welche Leidenschaft herrschen und durchdringen darf, welcher Art der Episode das Reich der Wunder oder des Scherzes, der Tollheit oder des Schönen aufschließen soll, um in jeder Production eine neue Form, eine neue Gattung von Musik hervorzubringen, wie Mozart unbewußt durch seinen Genius und seine Poeten in Unschuld, die ihre Gedichte beinah zum Naturerzeugniß machen, wirklich schon gethan haben." Das Ideal der romantischen Oper konnte Tieck in Webers Oberon, in der Euryanthe, vor allem im Freischütz verwirklicht sehen.

Eine sonderbare Definition der Oper, geradezu

eine Vertheidigung ihrer Unnatur, liefert August Wilhelm Schlegel im ersten Theil seiner dramatischen Vorlesungen: „In der Tragödie war die Poesie die Hauptsache: alles Uebrige war nur dazu da, ihr und zwar in der strengsten Unterordnung zu dienen. In der Oper hingegen ist die Poesie nur Nebensache, Mittel, das Uebrige anzuknüpfen; sie wird unter ihren Umgebungen fast ertränkt. Die beste Vorschrift für einen Operntext ist daher, eine poetische Skizze zu liefern, deren Umrisse nachher durch die übrigen ausgefüllt und gefärbt werden. Diese Anarchie der Künste, da Musik, Tanz und Decoration durch Verschwendung ihrer üppigsten Reize sich gegenseitig zu überbieten suchen, ist das eigentliche Wesen der Oper. Welch' eine Opernmusik wäre das, welche die Worte mit den einfachsten Modulationen blos rhythmisch begleitete? In dem schwelgerischen Wetteifer der Darstellungsmittel, in der Verwirrung des Ueberflusses liegt gerade der phantastische Zauber. Dieser würde durch Annäherung an die Strenge des antiken Geschmackes in irgend einem Punkte, wäre es auch nur im Costüm, gestört werden; denn nun wäre jene Buntheit in allem Uebrigen auch nicht zu dulden. Vielmehr passen sich für die Oper glänzende, mit Flitterputz überladene Trachten. Dadurch werden so manche gerügte Unnatürlichkeiten, z. B., daß die Helden in der größten Verzweiflung mit Coloraturen und Trillern abgehen, wieder gehoben. Es sind keine wirklichen Menschen, sondern eine seltsame Art singender Geschöpfe be-

völkert diese Feenwelt. Auch schadet es nicht, daß die Oper uns in einer meist nicht verstandenen Sprache vorgetragen wird; der Text geht ja ohnehin in solcher Musik verloren; es kommt blos darauf an, welche Sprache die tönendste und wohllautendste ist, die für die Arien am meisten offene Vocale und lebhafte Accente für das Recitativ hat. Man würde also ebenfalls Unrecht haben, wenn man die Oper der Einfachheit der griechischen Tragödie annähern wollte, als es verkehrt ist, diese mit jener zu vergleichen." So urtheilte ein Mann von dem Ansehen und der Bedeutung August Wilhelm Schlegels über die Oper!

Tiecks lyrische Gedichte bilden einen seltsamen Contrast zu seiner leidenschaftlichen Musikschwärmerei, es fehlt ihnen die rhythmische Bewegung, der musikalische Fluß und ihre Sprache erinnert sehr oft an die gewöhnlichste Prosa. Offenbar war sein romantischer Genosse Novalis mit weit feinerem musikalischen Empfinden ausgerüstet. Seine „Hymnen an die Nacht" gehören zu den Perlen der deutschen Lyrik. Indem wir sie lesen und die Gewalt und Tiefe ihrer Sprache bewundern, begleitet uns eine geheimnißvolle Musik, und jede Hymne berührt uns wie ein Weihgesang, wie das Hohelied frommer Begeisterung. Goethe hatte Tiecks Künstlerroman „Franz Sternbald" eine musikalische Wanderung „wegen seiner musikalischen Empfindungen und Anregungen" genannt. Bei allen Romanen und Novellen der romantischen Epoche tritt die Absicht hervor, musi-

talische Stimmungsbilder zu schaffen und die Musik zu Hülfe zu rufen, wo die Sprache ihren Dienst zu versagen und die Handlung ihre Stärke zu verlieren scheint. Eichendorffs Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts" ist nichts Anderes als eine musikalische Wanderung im Goethe'schen Sinne. Das Volksthümliche, Gemüth- und Klangvolle in Eichendorffs Lyrik drängt geradezu zur musikalischen Gestaltung. Eine ganze Reihe bedeutender Componisten, darunter Felix Mendelssohn-Bartholdy*), haben Eichendorffs Gedichte in Musik gesetzt.

Die Herausgabe der deutschen Volkslieder „Des Knaben Wunderhorn" von Arnim und Brentano war die bedeutendste That der Spätromantik. „Der Reichthum dieses nationalen Gesanges," kündigte Achim von Arnim das Werk an, „wird der allgemeinen Aufmerksamkeit nicht entgehen, es wird Viele überraschen, manche Bemühung unserer Zeit ergänzen oder aufheben. Wir erwarten sehr viel von der festen, freudigen Lebensweise dieser Lieder, einen mannigfaltigen, volleren Ton in der Poesie, einen Anklang von bestimmten, echt eigenen Gedanken; in Anderem eine Anregung mancher halbvergessenen Jugenderinnerung; sie werden nicht blos gelesen, sondern sie werden behalten und nachgesungen werden." Es ist das unvergängliche Verdienst Arnims und Brentano's, „die Theilnahme für unser Volkslied

*) Mendelssohn pflegte stets ein Exemplar der Eichendorff'schen Gedichte bei sich zu führen.

in weiten Kreisen verbreitet und in dieser Hinsicht eine fortwirkende Anregung gegeben zu haben". Görres sagt, das Wunderhorn habe zur Weckung des deutschen Bewußtseins nicht am wenigsten beigetragen. „Wie viele Dichter haben nicht aus diesem Brunnen geschöpft; in wie viele Schriften hat sich nicht, was Clemens Brentano und Achim von Arnim gesammelt, wieder als Samenkörner zerstreut; wie viele Componisten haben beim Schalle jenes Wunderhorns nicht zu singen angefangen; Lieder, die seit Jahrhunderten vergessen und verschollen waren, sind auf diese Weise wieder, was sie ursprünglich waren, Volkslieder geworden und im Munde Aller erklungen." Den Kernpunkt traf Goethe, wenn er in der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung (1806, No. 18, 19) urtheilte: „Am Besten läge dieser Band auf dem Clavier des Liebhabers oder Meisters der Tonkunst, um den darin enthaltenen Liedern entweder mit bekannten, hergebrachten Melodien ganz ihr Recht widerfahren zu lassen, oder ihnen schickliche Weisen anzuschmiegen oder, wenn Gott wollte, neue bedeutende Melodien durch sie herauszulocken. Würden dann diese Lieder nach und nach in ihrem eigenen Ton- und Klangelement von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund getragen, kehrten sie, allmälig belebt und verherrlicht, zum Volke zurück, von dem sie zum Theil gewissermaßen ausgegangen: so könnte man sagen, das Büchlein habe seine Bestimmung erfüllt und könne nun wieder, als geschrieben und gedruckt, verloren gehen,

weil es in Leben und Bildung der Nation übergegangen."

Am 20. Januar 1859 starb Bettina von Arnim, die letzte Vertreterin der romantischen Epoche. Natur- und Musikschwärmerei finden sich in ihrer Individualität vereinigt, aber das Unendliche im Endlichen, das Genie in jeder Kunst ist ihr die Musik. „Im Geiste," schreibt sie an die Günderode, „seh' ich mich nach Klang um; wenn ich etwas sagen will, da find' ich keinen Ton, der stimmt, und Du kannst mir's glauben, Manches lasse ich ungesagt, weil ich's nicht edel genug auszusprechen vermag, durch Musik hab' ich herausgefühlt, daß aller Geist im Menschen liegt, daß er aber nicht die Melodie dazu findet, ihn auszusprechen. Denn jeder Gedanke hat eine Verklärung, das ist Musik, die muß Sprache sein, alle Sprache muß Musik sein, die erst ist der Geist, nicht der Inhalt, der wird nur Liebesgespräch durch die Musik der Sprache." An einer anderen Stelle heißt es: „Musik bringt Alles in Einklang, sie donnert durch die hellsternige Nacht ihren gewaltigen Strom, dann tanzt sie hin und grüßt mit jeder Well' die Blum', die da heimlich blüht am Ufer. Wenn dann die Wolken vom Windsturm daher gejagt kommen, dann werden sie als gleich, als von ihrem Hauch bezaubert; der Regen rollt Perlen unter ihrem tanzenden Schritt, beim leuchtenden Blitz vom Donner durch die schwarze Nacht geschnellt, die er mit schallenden Schwingen durchrast, das ist alles ein Hymnus mit der Musik." In ihren Briefen

an Goethe (Briefwechsel mit einem Kinde) phantasirt Bettina fast ununterbrochen über die Musik: „Wo kommen sie her, diese Geister der Musik? Aus des Menschen Brust; er schaut sich selber an, der Meister; das ist die Gewalt, die den Geist citirt. Er steigt hervor aus unendlicher Tiefe des Innern, und sie sehen sich scharf an, der Meister und der Geist, — das ist die Begeisterung; so sieht der göttliche Geist die Natur an, davon sie blüht. Da blühen Geister aus dem Geist; sie umschlingen einander, sie strömen aus, sie trinken einander, sie gebären einander, ihr Tanz ist Form, Gebild; wir sehen sie nicht — wir empfinden's und unterwerfen uns seiner himmlischen Gewalt; und indem wir dies thun, erleiden wir eine Einwirkung, die uns heilt, — das ist Musik." Es ist nicht möglich, diese Expectorationen theoretisch zu concentriren und Goethe hatte vollkommen recht, wenn er darauf bedacht war, sich „gegen die reißende Fluth dieser Gedanken" sicher zu stellen. Bettina's musikalische Ekstase erreichte den höchsten Grad, als sie Beethovens persönliche Bekanntschaft machte. „Ich irre nicht," schreibt sie an Goethe, „wenn ich ausspreche, was jetzt vielleicht Keiner versteht und glaubt, Beethoven schreitet weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? Ich zweifle; möge er nur leben, bis das gewaltige und erhabene Räthsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist, ja möge er sein höchstes Ziel erreichen, gewiß, dann läßt er den Schlüssel

zu einer himmlischen Erkenntniß in unseren Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt. — O Goethe, kein Kaiser und kein König hat so das Bewußtsein seiner Macht, wie dieser Beethoven. — Man möchte weissagen, daß ein solcher Geist in späterer Vollendung als Weltherrscher wieder auftreten werde."

Das geistige Element, das die romantische Bewegung vertiefte, fand in Beethovens Symphonien die erhabenste musikalische Ergänzung. Das Volksthümliche, Naive und Phantastische der romantischen Dichtung klang in den Opern Webers und Marschners wieder. Aus dem neusprudelnden Quell des deutschen Volksliedes schöpften Schubert, Mendelssohn und Schumann ihre herrlichen Melodien. Aber erst ein Genie von der zwingenden Gewalt Richard Wagners war im Stande, den gesammten Ideengehalt der romantischen Epoche in sich aufzunehmen und ihm in seinen Werken den vollendetsten künstlerischen Ausdruck zu leihen.

E. T. A. Hoffmann

E. T. A. Hoffmann.

In der künstlerischen Erscheinung E. T. A. Hoffmanns tritt uns das musikalische Element als der Grundzug seiner Wesenheit entgegen. Sein ganzes Wesen zerfloß, wie er selbst in sein Tagebuch schrieb, in einem Strome „musikalisch exaltirter romanesker Stimmungen". „So wie nach dem Ausspruch eines geistreichen Physikers," heißt es in der „Kreisleriana", „Hören ein Sehen von innen ist, so wird mir das Sehen ein Hören von innen, nämlich zum innerlichsten Bewußtsein der Musik, die, mit meinem Geiste gleichmäßig vibrirend, aus Allem ertönt, was mein Auge erfaßt." So vielseitig Hoffmanns Begabung als Maler Dichter und Musiker zur Geltung kam, so mußte sich in der Welt des Dämonischen und Phantastischen, die ihn gefangen hielt, sein Talent am leidenschaftlichsten in der Musik manifestiren. Zum Maler fehlten ihm

die plastische Kraft und das Organ natürlicher Anschauung. Die Gestalten seiner wunderbaren dichterischen Phantasie sind dem literarischen Feinschmecker an der Neige unsres Jahrhunderts noch wohlvertraut; aber ganz mit Unrecht sind seine musikalischen Compositionen, deren Bedeutung kein Schlechterer als Karl Maria v. Weber gefeiert hat, der Vergessenheit anheimgefallen. Es gewährt ein besonderes Interesse, die musikalischen Stationen auf der merkwürdigen Lebenspilgerfahrt des geistvollen Mannes kennen zu lernen.

Trübe Erinnerungen an seine früheste Kindheit begleiteten Hoffmann in's Leben hinaus. Er hatte kaum sein drittes Lebensjahr zurückgelegt, als die unglückliche Ehe seiner Eltern getrennt wurde. Seine Erziehung in Königsberg leitete ein Bruder seiner Mutter, Justizrath Dörffert. Dieser ertheilte ihm auch den ersten Musikunterricht. Der 6jährige Knabe phantasirte auf dem Flügel und versuchte sich in der eigenen Composition. Später leitete der Componist und Organist Podbielsky seinen musikalischen Bildungsgang. Als angehender Student lernte er Mozarts Don Juan kennen. „Den Don Juan," schreibt er, „habe ich jetzt auch eigenthümlich — er macht mir manche selige Stunden, ich fange an, jetzt mehr und mehr Mozarts wahrhaft großen Geist in der Composition zu durchschauen, Du sollst gar nicht glauben, wie viel neue Schönheiten sich dem Ohr des Spielers entwickeln, wenn er auch nicht die geringste Kleinigkeit vorüberschlüpfen läßt und mit

einer Art von tiefem Studium zu jedem einzelnen Tact den gehörigen Ausdruck sucht. — Das Anschwellen von sanfter Melodie bis zum Rauschenden, bis zum Erschütternden des Donners, die sanften Klagetöne, der Ausbruch der wüthendsten Verzweiflung, das Majestätische, das Edle des Helden, die Angst des Verbrechers, das Abwechseln der Leidenschaften in seiner Seele, Alles dieses findest Du in dieser einzigen Musik, — sie ist allumfassend und zeigt Dir den Geist des Componisten in allen möglichen Modificationen. Noch sechs Wochen wollte ich Don Juan studiren und Dir ihn dann auf einem englischen Fortepiano vorspielen, wahrhaftig Freund, Du säßest still und ruhig von vorne an bis zu Ende und würdest ihn noch viele Zeit in Deinem noch dazu unmusikalischen Gehirn behalten. Denn da würdest Du noch mehr die Schönheit fühlen, wie in der Comödie; man ist da viel zu zerstreut, um Alles gehörig zu bemerken." In dem Phantasiestück „Don Juan" hat Hoffmann bekanntlich Mozarts Meisterwerk in Worten glühendster Begeisterung gefeiert.

Einem kleinen musikalischen Kreise, den er regelmäßig in Königsberg während seiner Studienjahre um sich versammelte, trug er seine Compositionen vor. „Meine kleinen Concerte," meldet er, „dauern noch fort, und neulich legte ich den Anfang eines Motetts von eigener Composition auf, aber den Text dazu wirst Du schwerlich rathen, er ist aus Goethe's Faust — judex

ille cum sedebit u. s. w., die Worte des Mädchens sind begleitendes Recitativ, — das Judex u. s. w. volkstimmig, meinte J. (so wie ich's nämlich auch geschrieben habe, eine Strophe bloß mit Posaunen, Fagotts und Hoboen und dann erst fugenmäßig die Orgel und andere Stimmen), müßte eine schauervolle Wirkung thun. — Wohnt' ich an einem katholischen Orte, so ließ ich die Recitative weg, componirte ein paar Fugen dazu und hätte dann Hoffnung, es in der Kirche aufführen zu hören. — Habe ich mich erst wieder mehr in der Composition geübt, so mach' ich mich über Claudine von Villa bella her. Du glaubst überhaupt gar nicht, wie mich jetzt die Furie der Composition in Musik, Romanschreiberei ꝛc. anpackt! — Das Beste ist, daß ich Alles das, was mir nicht gut dünkt, in's Feuer werfe." Hoffmanns Composition aus Faust bezieht sich auf die Domscene. Gretchen, vom bösen Geist verfolgt, bricht ohnmächtig in der Kirche zusammen. Der Chor ist nicht ganz richtig citirt, die Worte lauten:

Judex ergo cum sedebit
Quidquid latet adparebit
Nil inultum remanebit.

Voraussichtlich ist die unvollendete Motette wie viele andere Compositionen Hoffmanns aus dieser Zeit verloren gegangen. Unglückliche Familienverhältnisse störten seine Schaffensfreude und drückten seine Stimmung herab. „Alle meine Lieblingsarbeiten," klagt er, „liegen unvollendet, ich habe nicht den Muth, die Stimmung,

sie fortzusetzen. Meine Phantasie ist erschlafft und mein Geist erliegt unter dem Drucke der niedrigsten Verhältnisse. Sogar meine Compositionen bleiben unvollendet, ich bin nicht im Stande, mich in den Geist des Anfanges zu versetzen. Wie glücklich war ich, als ich das Motett Judex ille cum etc. zu componiren anfing, — es ist fertig bis auf die Fuge, die erst angefangen ist und das Schluß-Chor. Wir wollten es auf Weihnacht singen, aber es ist mir nicht möglich, es fertig zu machen."

Im Sommer 1796 nahm Hoffmann von Königsberg Abschied. Seine juristische Laufbahn führte ihn in raschem Wechsel nach Glogau, Berlin und Posen;*) 1802 erhielt er als Rath bei der Regierung zu Plozk, einem kleinen traurigen Nest im damaligen Neuost-Preußen, Anstellung. So freudlos und erbärmlich ihm dort das Leben hinschlich, regte sich doch wieder die unbezwingbare Neigung zur musikalischen Composition. „Eine bunte Welt," schreibt er, „voll magischer Erscheinungen flimmert und flackert um mich her, — es ist, als müsse sich bald was Großes ereignen, — irgend ein Kunstproduct müsse aus dem Chaos hervorgehen! Ob das nun ein Buch, eine Oper, ein Gemälde sein wird — quod diis placebit; meinst Du nicht, ich müsse noch einmal den Großkanzler fragen, ob ich zum Maler

*) In Posen componirte er Goethe's Singspiel „Scherz, List und Rache" und brachte es auf die dortige Bühne.

oder zum Musiker organisirt bin? Aber um dem Dinge näher zu kommen, gestern habe ich eine komische Oper gemacht und heute Morgen — es war noch finster — ungefähr 5 Uhr — die Musik dazu. Aufgeschrieben ist noch nichts, das wird auch wohl noch etwas länger dauern." In der That begann er damals die Composition einer komischen Oper in 2 Aufzügen: „Der Renegat" und eines Singspiels „Faustine," in dessen Mittelpunkt die berühmte Faustina Hasse stand. Das Tagebuch berichtet (vom 2. October 1803): „Mit meinen musikalischen Ideen geht's mir so wie mit Savonarola's, des Märtyrers zu Florenz, Eingebungen, dessen Geschichte ich dieser Tage las. Erst schwirrt's mir wild im Kopf herum, dann fange ich an zu fasten und zu beten, d. h. ich setze mich an's Clavier, drücke die Augen zu, enthalte mich aller profanen Ideen und richte meinen Geist auf die musikalischen Erscheinungen in den vier Wänden meines Hirns. Bald steht die Idee klar da, ich fasse und schreibe sie auf, wie Savonarola seine Prophezeiungen. Ob's nur andere Componisten auch so machen mögen? Aber das erfährt ein Königlich Preußischer Regierungsrath in Plozk nicht."

Während seines Exils in dem polnischen Flecken componirte er für Klöster einige Messen und Vespern, ferner mehrere Clavierstücke und Sonaten. Ein musikalisches Kränzchen brachte etwas Abwechslung in die Einförmigkeit seines Daseins. Im Tagebuch meldet er: „In einem musikalischen Cirkel gewesen. Es wurden

auch einige Quadras von Haydn gemacht. Erbärmlich, wie gewöhnlich alle Musik hier; aber der himmlische, originelle Gang der Harmonie entzückte mich doch. Haydn würde unendlich groß sein in der Instrumentalmusik, wenn er das Tändeln ließe. Alle diese Tändeleien in seinen Quartetten verunzieren das Ganze. — Ich quäle mich mit einer Idee zum Trio für Fortepiano, Violine und Cello. Meinem Bedünken nach werde ich in diesem Genre etwas leisten. Haydn soll mein Meister sein, sowie in der Vocalmusik Händel und Mozart. Ich schließe mit dem Stoßseufzer, der meine tägliche Litanei ist: wann werde ich meine Freiheit erhalten!" Und endlich zu Beginn des Jahres 1804 kam mit seiner Berufung an die Regierung nach Warschau die ersehnte Stunde der Freiheit. Jubelnd schrieb er in sein Tagebuch: „Das Versetzungs-Rescript erhalten. Große Generalpause. Geschlossen bis zur Ankunft in Warschau."

Warschau war nach der dritten Theilung Polens — freilich nur für kurze Zeit — in den Besitz Preußens übergegangen. Die Stadt hatte trotz der Fremdherrschaft nichts von ihrem Glanz und von ihrer Pracht eingebüßt. Ohne sein Amt nur im Entferntesten zu vernachlässigen, trieb Hoffmann mit vollen Segeln auf dem Strom des bewegten großstädtischen Lebens dahin. „Eine bunte Welt," schreibt er an seinen Freund Hippel, „zu geräuschvoll, zu toll, zu wild, alles durcheinander. Wo nehme ich Muße her, um zu schreiben, zu zeichnen,

zu componiren!“ Ein Musikenthusiast unter den Beamten der preußischen Regierung gründete eine musikalische Vergnügungsgesellschaft, für die sich eine außerordentlich große Zahl von Theilnehmern fand. Hoffmann trat alsbald an die Spitze des Unternehmens. Die Gesellschaft kaufte den Muiszek'schen Palast, und am 3. August 1806 konnte in dem prachtvollen Concertsaal die erste musikalische Aufführung stattfinden. „Hier sah das Publicum,“ schreibt Hoffmanns vertrauter Freund Hitzig, „Hoffmann zuerst dirigiren, und bewunderte, wie ruhig und gemessen er sich ungeachtet seiner quecksilbernen Beweglichkeit dabei zu benehmen verstand. Seine Tempos waren feurig und rasch, aber ohne alle Uebertreibung, und in der Folgezeit urtheilte man von ihm, daß wohl nicht leicht ein Dirigent in Mozart'schen Compositionen ihn übertroffen haben würde, wenn er sich mit einem guten Orchester hätte zeigen können. Mozart hatte er damals schon bis in die kleinsten Nuancen studirt und wußte seine Schönheiten auf die angenehmste Art zu entwickeln und in Worten anschaulich zu machen. Nächst Mozart waren Gluck und Cherubini, in Kirchensachen aber die alten Italiener, sowie Haydn seine Meister, mit denen er sich unablässig beschäftigte und über die er sich gern unterhielt. Auch von Beethoven ließ er damals schon eine Symphonie aufführen, von welcher er sehr erfüllt war.“ Hoffmann war mitten in seinem Element. Er componirte eine komische Oper in einem

Acte „Der Kanonikus von Mailand", eine romantische Oper in drei Acten: „Schärpe und Blume" nach Calderon, wozu er selbst die Libretti geschrieben oder umgedichtet hatte, ferner die vollständige Musik zu Werners Trauerspiel „Das Kreuz an der Ostsee", endlich „Die lustigen Musikanten" von Brentano. Ueber letztere Oper schreibt er: „Im December v. Js. componirte ich eine äußerst geniale Oper von Clemens Brentano: Die lustigen Musikanten, welche im April d. Js. auf das hiesige deutsche Theater gebracht wurde. Der Text mißfiel; es war Caviar für das Volk, wie Hamlet sagt; von der Musik urtheilten sie günstiger, sie nannten sie feurig durchdacht; nur zu kritisch und zu wild; in der eleganten Zeitung wurde ich dieser Composition wegen ein kunstverständiger Mann genannt." Seinem Singspiel „Die lustigen Musikanten" hatte Brentano das Geleitwort mitgegeben: „Es würde mich freuen, wenn irgend ein Tonkünstler aus diesem kleinen Versuche mir einiges Talent für musikalische Poesie zuspräche und sich mit mir zu einer größern Oper, deren Charakter ich mir gern vorschreiben lasse, verbinden möchte." Das Libretto ist unbedeutend, die poetische Sprache darin erinnert an die abgeschmackte italienische Manier. Man darf billiger Weise erstaunt sein, daß sich Hoffmann durch diese Dichtung zur Composition angeregt fühlte.

Am 14. October 1806 war die Entscheidung bei Jena gefallen. Die Franzosen unter Murat marschirten

in Warschau ein und forderten die Polen auf, das Joch der preußischen Herrschaft abzuschütteln. Warschau wurde der Mittelpunkt der polnischen Insurrection, Preußens Regiment hatte ein Ende. Mit allen Beamten der seitherigen Regierung verlor auch Hoffmann seine Stelle. Ein gefährliches Nervenfieber warf ihn auf's Krankenlager. Kaum genesen, ging er an die Composition der bereits genannten Oper „Die Schärpe und die Blume". „Mit erneuter Kraft," schreibt er an Hitzig, „und mit einem Humor, der mir selbst unbegreiflich ist, arbeite ich jetzt an einer Oper, von der ich wünschte, sie wäre die erste, die von mir auf irgend einem großen Theater erschiene, denn ich fühle es zu sehr, daß sie alle meine Compositionen hinter sich lassen wird. Der Text ist kein anderer als Calderons: Die Schärpe und die Blume. Der Himmel hat mich bis jetzt mit einer ganz unglaublichen Blindheit gestraft, daß ich die geborenen Arien, Duetts, Terzetts ꝛc. in dem herrlichen Stück nicht gesehen habe, in der Krankheit ist mir ein Licht darüber aufgegangen. Mit ganz geringen Abänderungen, Abkürzungen und fast unbemerkbaren Einschiebseln hat sich das Schauspiel von selbst unter meinen Händen zur Oper geformt. Das Komische des Stoffs ist so höchst poetisch, daß die Musik dazu nur so gegriffen werden kann, wie in Mozarts Così fan tutte und Figaro, und das ist mir denn nun gerade recht. Seit der Zeit, daß ich componire, vergesse ich oft meine Sorge, — die ganze Welt, denn die

Welt aus tausend Harmonien geformt, auf meiner Stube, an meinem Clavier verträgt sich mit keiner anderen außerhalb." — Die Arbeit schritt rasch voran und half über die Bedrängnisse der Gegenwart hinweg: „Wie gerne würde ich mich mit Ihnen (Hitzig) und Werner recht aussprechen über den herrlichen poetischen Stoff, über die Gemüthlichkeit, die sich vorzüglich im ersten Act bei dem Erscheinen der Damen über das Ganze verbreitet, indessen werde ich's, will's das Schicksal, das Alles künftig nachholen können und zwar mit der fertigen Partitur auf dem Clavier. Ganz herrlich ist es auch, daß ich keine gewöhnliche Liebhaberrolle im Stück habe, denn Enrico ist es durchaus nicht, Ottavio zu unbedeutend eingreifend, er ist nur da, um sich zu ärgern und sich mit Enrico zu schlagen. Des Herzogs Sonett habe ich componirt, Lisida's Sonett hingegen ausgelassen, weil ein Wagstück selten zweimal gelingt. Sagen Sie Werner, daß ich noch immer darauf rechne, daß er, wenn ich erst einigen Ruf haben werde, mir den Faust machen wird; wenn er es auch nicht thun will, so mag ich doch die Lieblingsidee nicht aufgeben, indem ich in mancher Stunde schon am Clavier für den Faust componire. Gewisse Phantasien werden nämlich von einer gewissen unbekannten Stimme, die ich sehr deutlich höre, so rubricirt: für den Faust. Da habe ich Ihnen nun viel, viel von meinem Werk und meiner Kunst geschrieben, indessen: wovon das Herz voll ist ꝛc. Nun setze ich noch hinzu, daß wir jetzt das

schönste Frühlingswetter haben und daß ich darauf hoffe, daß es bald grün werden wird, damit ich wieder in den schönen Lazienker Alleen auf neue Melodien sinnen kann."

Das Schauspiel „Die Schärpe und die Blume" (La banda y la flor) von Calderon lag Hoffmann in der Uebersetzung von August Wilhelm Schlegel vor. Die etwas lang ausgesponnene Fabel behandelt ein anmuthiges Liebesspiel zwischen dem Edelmann Enrico, dem Herzog von Florenz und dem Schwesternpaar Lisida und Cloris. Hoffmanns Textumdichtung war nur eine Zusammenziehung der einzelnen Scenen in opernmäßige Form. Während die Oper, der er den neuen Titel „Liebe und Eifersucht" voransetzte, ihrer Vollendung entgegenging, faßte der Königliche Regierungsrath a. D. den ernsthaften Entschluß, nach Wien überzusiedeln und dort seinem künstlerischen Berufe zu leben. „Meine Oper," meldet er am 14. Mai 1807 Hitzig, „rückt vor, und es wäre herrlich, wenn ich sie vollendet nach Wien mitnehmen könnte; indessen sind meine Ouverturen, meine Symphonie und meine Messe hinlänglich, mich bei der competenten Behörde als Componist auszuweisen." Im entscheidenden Augenblicke fehlten ihm die Geldmittel, um die Reise nach Wien wagen zu können, und er wandte sich — freilich vergebens — nach Berlin, in der Hoffnung, dort wieder bei der Regierung eine Anstellung zu erhalten. In seiner kümmerlichen Lage blieb ihm nichts Anderes übrig, als sich um eine Musikdirectorstelle zu bewerben. Im

Reichsanzeiger erließ er folgende Anerbietung: „Jemand, der in dem theoretischen und praktischen Theil der Musik vollkommen unterrichtet ist, selbst für das Theater bedeutende Compositionen geliefert und einer bedeutenden musikalischen Anstalt als Director mit Beifall vorgestanden hat, wünscht als Musikdirector bei einem womöglich stehenden Theater unterzukommen. Außer den genannten Kenntnissen ist er mit dem Theaterwesen und seinen Erfordernissen völlig vertraut, versteht sich auf die Anordnung der Decorationen und des Costüms und ist außer der deutschen, auch der französischen und italienischen Sprache gewachsen. Sollte der Unternehmer irgend eines Theaters eines solchen Subjectes benöthigt sein, so bittet man ihn, sich in postfreien Briefen an — (Adresse) — zu wenden, wo er die näheren Bedingungen, welche auf jeden Fall billig sein werden, erfahren kann." Der Erfolg auf die Anzeige in einem damals ziemlich verbreiteten Blatte ließ nicht lange auf sich warten. Der Reichsgraf v. Soden, unter dessen Auspicien das Stadttheater zu Bamberg stand, bot Hoffmann die Stelle eines Musikdirectors an. Dieser griff mit Freuden zu. Gleichsam zu seiner künstlerischen Rechtfertigung componirte er in wenigen Wochen eine vieractige romantische Oper des Grafen, „Der Trank der Unsterblichkeit", und traf im Sommer 1808 in Bamberg ein*). Gleich bei seiner Ankunft er-

*) Zwei Sonaten und ein Harfenquintett, vor seiner Abreise componirt, gingen in den Verlag von Nägeli in Zürich über.

lebte er die bittere Enttäuschung, daß der Graf v. Soden, auf dessen Unterstützung er seine Hoffnung gesetzt, die Leitung des Stadttheaters dem Director Cuno überlassen und sich selbst nach Würzburg zurückgezogen hatte. An ein Zusammenwirken mit Cuno war nicht zu denken, nach zwei Monaten hatte die Capellmeisterherrlichkeit ein Ende; Hoffmann verpflichtete sich nur, gegen eine Monatsgage von 30 Gulden die Gelegenheitsstücke, Märsche und Chöre für das Theater zu componiren. Da sich Cuno sehr bald zahlungsunfähig erklärte, hatte sein Personal das Nachsehen. An Hitzig schrieb Hoffmann: „Hört das Theater hier ganz auf, so erwerbe ich doch durch Unterricht und Componiren mein nothdürftiges Brod und werde das schöne Bamberg nicht verlassen, bis ich etwa ein fixirtes Unterkommen bei einer fürstlichen oder königlichen Capelle finde, wozu sich vielleicht nach den Versicherungen meiner hiesigen Gönner eine Aussicht öffnen könnte.“ Ueber die dringendste Sorge half nun der Musikunterricht hinweg, allein seine Einkünfte waren sehr dürftig, und bei seiner excentrischen Natur brachten ihn die talentlosen Schüler zur Verzweiflung. Im „Kater Murr“ hat er seine Leidensgeschichte als Musiklehrer lebenswahr aufgezeichnet. Zur guten Zeit wandte er sich an Rochlitz in Leipzig, der eine musikalische Zeitung herausgab, und trug ihm seine Mitarbeiterschaft an. Zu seiner Beglaubigung überschickte er ein Requiem, das er nach dem Vorbild des Mozart'schen componirt hatte.

„Wie nahe es auch," urtheilt Rochlitz darüber, „an Mozarts Requiem erinnert, nach welchem es gearbeitet worden, so fehlt es ihm doch nicht an Originalität der Erfindung und noch weniger an Innigkeit und Kraft des Ausdrucks; die Ausführung des Technischen aber — bedenkt man, daß es eines Dilettanten erstes Probestück in diesem Stile ist — muß man bewundern." Rochlitz ging sofort auf Hoffmanns Vorschläge ein und setzte ihm für die zu erwartenden Beiträge ein angemessenes Honorar aus. In kurzer Frist erschienen die Phantasiestücke in Callots Manier, die Hoffmanns literarischen Ruhm begründen sollten. In sein Tagebuch vermerkt er: „Meine literarische Carriere scheint beginnen zu wollen." Dabei beschäftigte ihn ununterbrochen die musikalische Composition. Für den Großherzog von Würzburg componirte er ein Miserere, für das Bamberger Theater die Kotzebue'sche Oper „Das Gespenst", ein Melodram des Grafen Soden „Dirna" und ein Trio in E-dur. In seinem Diarium heißt es: „Das Gespenst aufgeführt, total mißrathene Darstellung, — dem Auspfeifen nahe." Das Melodram „Dirna" ging am 11. October 1809 mit großem Erfolge über die Bamberger Bühne, der Componist wurde am Schluß hervorgerufen. 1810 übernahm der Dichter Holbein, mit dem Hoffmann vor Jahren in Glogau Freundschaft geschlossen hatte, das Stadttheater in Bamberg. Unter seiner verständigen und thatkräftigen Leitung nahm das Unternehmen einen lebhaften Auf-

schwung. Hoffmann trat mit einem monatlichen Gehalte von 50 Gulden in die Direction ein. An größeren Compositionen lieferte er in diesem Jahre eine Oper „Aurora" vom Grafen Soden und ein Melodram „Saul". 1811 lernte er Karl Maria v. Weber kennen. Holbein legte 1812 bereits sein kurz verwaltetes Amt als Theaterdirector nieder, bei seinem Scheiden von Bamberg klopfte die Noth wieder an Hoffmanns Thüre. Das Tagebuch bringt die Notiz: „Den alten Rock verkauft, um nur essen zu können."

„Nur der mir inwohnende Genius der Musik," sprach er zuversichtlich aus, „kann mich aus meiner Misère reißen, es muß jetzt etwas geschehen, etwas Großes muß geschaffen werden im Geiste der Händel, Bach, Mozart, Beethoven." Fouqué's Undine, die man ihm vorlas, ließ den Plan in ihm reifen, die Erzählung zu bearbeiten und eine große Oper zu componiren. Hitzig in Berlin, dem er seine Gedanken vertraute, veranlaßte Fouqué selbst, das Libretto zu dichten. „Ihre Nachrichten," schreibt Hoffmann an Hitzig, „von Fouqué und Undine haben mir eine wahrhaft kindische Freude verursacht. Zu allen meinen Freunden bin ich gelaufen mit Ihrem Briefe in der Tasche, und in dem edelsten Rheinwein hat Freund K. (der Buch- und Weinhändler Kunz) mir die Vereinigung mit Fouqué zu einem Kunstproduct zugetrunken. Mach' ich keine gescheute Composition, so bin ich ein Esel und es soll forthin nicht mehr von mir die Rede sein unter gemüthlichen Menschen

und Freunden. Wie sehr, wie gar sehr habe ich Ihnen, mein lieber theuerster Freund, für Ihre Bemühungen zu danken: ich fühle es ganz, welch' seltenes Glück mir dadurch beschieden, daß ein Dichter wie Fouqué für meine Noten arbeitet. Ich schicke Ihnen den offenen Brief an ihn nebst Opernplan. Haben Sie die Güte, ihm (dem Fouqué nämlich, nicht dem Opernplane) zu insinuiren, daß vorzüglich gedrängte Kürze bei Opernsujets nöthig sei; ich habe nichts sagen mögen, um nicht anmaßend zu erscheinen. Seine Verse sind übrigens so musikalisch, daß ich nicht die mindeste Sorge für's Componiren trage: hat er Bedenken Rücksichts der Terzette, Quartette ꝛc., so ist jedes Schikaneder'sche Opernbuch zum Orientiren am besten, weil gerade dieser homuncio das für den Componisten Vortheilhafteste an der Form am besten weg hat." Am 14. November 1812 bringt das Tagebuch die Notiz: „Die Undine von Fouqué erhalten, höchst vortreffliches Meisterwerk; sie den Freunden vorgelesen, höchst glückliche Stimmung!!" Während er mit frischen Kräften an's Werk ging, traf unerwartet von Königsberg eine beträchtliche Erbschaft ein, die ihn für die nächste Zeit aller Sorgen enthob. Im April 1813 folgte er einem Rufe Joseph Seconda's, der ihm die Musikdirectorstelle bei seiner Operngesellschaft in Dresden angeboten hatte. „Den Brief erhalten," meldet das Tagebuch, „der meine Anstellung bei Seconda richtig macht. Große Freude!" Als Hoffmann nach mancherlei Abenteuern Dresden erreicht

hatte, fand er die Stadt von den Franzosen besetzt. Seconda weilte in Leipzig und sein Musikdirector mußte ihm dorthin folgen. Die Operngesellschaft gab abwechselnd in Leipzig und in Dresden Vorstellungen. Das mühselige Wanderleben und die angestrengteste Thätigkeit hatten Hoffmanns Kräfte bald erschöpft. „Mit meiner Gesundheit," schreibt er nach überstandener Krankheit an Kunz in Bamberg, „geht es besser, nur muß ich in diesem Augenblicke beinahe zuviel arbeiten, da schwere Oper auf schwere Oper folgt, Iphigenia, Fanisca, Sylvana, Cortez, es ist zu arg! — ‚Undine' sind zwei Acte fertig, ich arbeite ungeheuer, was kann man in böser Zeit besseres thun!" Napoleon hatte Dresden zum Mittelpunkte seiner militärischen Operationen gemacht und dort eine glänzende Suite zusammengezogen. Eine italienische Operngesellschaft trat mit der Seconda'schen in Concurrenz, aber Hoffmanns Briefe aus dieser bewegten Zeit bezeugen, daß er stets mit großen Erfolgen vor ausverkauftem Hause dirigirte. Dessenungeachtet warf er zu Beginn des Jahres 1814 in einer erregten Stunde Seconda den Dirigentenstab vor die Füße und zog es vor, ohne alle Hülfsmittel auf eine günstige Gelegenheit, die seine Existenz sichern sollte, zu warten. Zu seinem Glücke kam Hippel nach Dresden und versprach, ihm eine Anstellung im preußischen Justizdienste zu erwirken. Nach sechsjähriger Unterbrechung trat Hoffmann im September 1814 beim Kammergericht in Berlin wieder in den preußischen Staatsdienst ein.

Die nächsten Jahre bezeichnen den Höhepunkt seines Schaffens als Dichter und Componist. Am 3. August 1816 ging die „Undine" in glänzender Ausstattung über die Berliner Opernbühne. „In dem Text der Oper Undine," schrieb Karl Maria v. Weber, „hätte wohl mancher innere Zusammenhang bestimmter und klarer verdeutlicht werden können. Desto deutlicher und klarer, in bestimmten Farben und Umrissen, hat der Componist die Oper in's Leben treten lassen. Sie ist wirklich ein Guß und Referent erinnert sich, bei oftmaligem Anhören, keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, er erregt so gewaltig, von Anfang bis zu Ende, das Interesse für die musikalische Entwicklung, daß man nach dem ersten Anhören wirklich das Ganze erfaßt hat und das Einzelne in wahrer Kunst-Unschuld und Bescheidenheit verschwindet. Mit einer seltenen Entsagung, deren Größe nur derjenige ganz zu würdigen versteht, der weiß, was es heißt, die Glorie des momentanen Beifalls zu opfern, hat Hr. Hoffmann es verschmäht, einzelne Tonstücke auf Unkosten der übrigen zu bereichern, welches so leicht ist, wenn man die Aufmerksamkeit auf sie lenkt durch breitere Ausführung und Ausspinnen, als es ihnen eigentlich als Gliedern des Kunstkörpers zukommt. Unaufhaltsam schreitet er fort, von dem sichtbaren Streben geleitet, nur immer wahr zu sein und das dramatische Leben zu erhöhen, statt es in seinem raschen Gange

aufzuhalten oder zu fesseln. So verschieden und treffend bezeichnet die mannigfaltigen Charaktere der handelnden Personen erscheinen, so umgiebt sie oder ergiebt sich vielmehr doch aus Allem jenes gespensterhafte, fabelnde Leben, dessen süße Schauer-Erregungen das Eigenthümliche des Märchenhaften sind. Am mächtigsten springt Kühleborn hervor (Referent setzt die Bekanntschaft mit dem Märchen voraus) durch Melodienwahl und Instrumentation, die ihm stets treu bleibend seine unheimliche Nähe verkündet. Da er, wo nicht als Schicksal selbst, doch als dessen nächster Willensvollstrecker erscheint, so ist dies auch sehr richtig. Nächst ihm das liebliche Wellenkind Undine, deren Tonwellen bald lieblich gaukeln und kräuseln, bald auch mächtig gebietend, ihre Herrscherkraft künden. Höchst gelungen und ihren ganzen Charakter umfassend dünkt Referent die Arie im 2. Act, die ungemein lieblich und geistvoll behandelt ist. Der feurig wogende, schwankende, jedem Liebeszuge sich hinneigende Huldbrand und der fromme einfache Geistliche mit seiner ernsten Choral-Melodie sind dann am bedeutendsten. Mehr in den Hintergrund treten Bertalda, Fischer und Fischerin, Herzog und Herzogin. Die Chöre des Gefolges athmen heiteres, reges Leben, das sich in einigen Stücken zu ungemein wohlthuender Frische und Lust erhebt und entfaltet, im Gegensatze zu den schauerlichen Chören der Erd- und Wassergeister in gedrängten, seltsamen Fortschreitungen. Am gelungensten und wirklich groß gedacht erscheint Referent der Schluß der Oper,

wo der Componist noch als Krone und Schlußstein alle Harmoniefülle rein achtstimmig im Doppelchore ausbreitet und die Worte ‚Gute Nacht aller Erdensorg' und Pracht' mit gewisser Größe und süßer Wehmuth erfüllten Melodie ausgesprochen hat, wodurch der eigentlich tragische Schluß doch eine so herrliche Beruhigung zurückläßt. Ouvertüre und Schlußchor geben sich hier, das Werk umschließend, die Hände. Erstere erregt und eröffnet die Wunderwelt, ruhig beginnend, im wachsenden Drängen, dann feurig einherstürmend und hierauf gleich unmittelbar, ohne gänzlich abzuschließen, in die Handlung eingreifend, letzterer beruhigt und befriedigt vollkommen. Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat. Es ist das schöne Resultat der vollkommensten Vertrautheit und Erfassung des Gegenstandes, vollbracht durch tief überlegten Ideengang und Berechnung der Wirkungen alles Kunstmaterials, zum Werke der schönen Kunst gestempelt durch schöne und innig gedachte Melodien u. s. w." Die Oper fand in Berlin den größten Beifall, Hoffmann war der Gegenstand der allgemeinsten Huldigungen. „Sonntag," schrieb er am 8. März 1818 an Kunz, „wurde Undine zum 23. Male gegeben und Dienstag darauf brannte das Haus ab mit sämmtlichen Decorationen, Kleidern, Noten ꝛc. Erst jetzt malt man wieder an den Decorationen." Von der glänzenden Höhe, auf die ihn der Erfolg seiner Schriften und — nicht am wenigsten — seiner Oper Undine geführt, stürzte ihn jählings ein

trauriges Geschick herab. Langwierige Krankheit und ein unseliger Hang zu nächtlichen Trinkgelagen hatten seine Gesundheit vollkommen erschüttert. Am 25. Juni 1822 wurde er durch den Tod von qualvollem Leiden erlöst.

Adolf Bernhard Marx*), der bekannte Verfasser der musikalischen Compositionslehre, hat uns eine kurze Charakteristik E. T. A. Hoffmanns als Musiker hinterlassen. „Sein Eifer für Musik," sagt er, „der uns selbst als ein Beweis seines Talents gilt, unterstützt von jenen Kräften, die er überall bewährte, konnte nicht anders als zu sehr erheblichen Resultaten führen. Demungeachtet ist auch ihm, wie der großen Mehrzahl der Künstler, Musik ein Aeußeres geblieben; so lebendig er sie geschaut hat, so tief er in ihr Wesen eingedrungen ist, so ist doch dieses mit dem Seinigen nicht eins geworden; die Vielseitigkeit seiner Geistesanlagen selbst hat den ruhigen Gang gestört." Da Marx' Urtheil selten unbefangen war, so darf man seinen Worten keinen so hohen Werth beimessen. In mancherlei Hinsicht fühlte er sich Hoffmanns Natur verwandt. Seine Ideen über die Charakteristik der Töne stimmen vollkommen mit den Gedanken überein, die Hoffmann darüber in den Phantasiestücken (2. Theil) entwickelt hat. Der Oper Undine ertheilte Marx nur ein bedingtes Lob. Die Geisterscenen darin schied er von allen übrigen aus. „Jene gestatten wohl eher," urtheilt er, „daß der Com-

*) 1799—1866.

vonist einen äußeren Standpunkt, den des von der Geisterfurcht, dem Grauen u. s. w. ergriffenen Menschen einnimmt, und diesem entsprach Hoffmanns Organisation für Musik ebensosehr als seine Vorliebe für das Phantastische. Jene Scenen sind durchgängig vortrefflich. Nie lese ich sie in Partitur oder führe sie am Piano aus, ohne daß sie Schauer über mich ergießen. Höre ich dagegen in „Undine", dem „Trank der Unsterblichkeit", „Liebe und Eifersucht", dem „Kanonikus von Mailand" nach seinen übrigen Personen, so sind meist sie es nicht die reden, sondern Hoffmann, der von ihnen und ihren Empfindungen spricht. Es scheint nicht durchgängig dahin gekommen zu sein, daß er Undine, Huldbrand und so fort geworden ist, wie er selbst vom Componisten verlangt*), oder wie ich die Forderung lieber stellen möchte, daß er sie selbst gehört hat; er hat sich, so darf man die meisten Scenen characterisiren, bloß vorgestellt wie sie empfinden und sich äußern müßten, und dies ist der Inhalt seiner Musik." Trotz dieses etwas sonderbaren Vorhaltes erkennt Marx an, daß er sehr viel Schönes in Hoffmanns Schöpfungen gefunden habe. „Eine günstige Aufgabe," schließt die Charakteristik, „war für Hoffmann die Composition zu dem „Kreuz an der Ostsee". Es galt hier, die wilden, rohen, starren Urpreußen in ihrer Kraft, mit ihrem unzähmbaren, unbeugsamen Sinne, der selbst die Religion und

*) Phantasiestücke. 2. Theil. S. 350.

die Götter als Sklavenbande scheut, hinzustellen. Ich weiß keinen Dichter und keinen Componisten, dem die Darstellung dieser — Menschenthiere (möchte ich sagen) so gelungen wäre als Wernern und Hoffmann." Die Musik zum „Kreuz an der Ostsee" nennt Marx die vorzüglichste und eigenthümlichste Hoffmanns. Ueber dessen (im Nachlasse vorhandenes) Miserere äußert er sich: „So unbedeutend in contrapunktischer Hinsicht die Nachahmung zwischen Ober- und Unterstimmen ist, so hat mich doch die edle Einfalt und Frömmigkeit des Ganzen bestimmt, diese Andeutung der harmonischen und contrapunktischen Ausbildung Hoffmanns mancher gründlich gearbeiteten Fuge, die statt der Andeutung Beweis hätte geben können, vorzuziehen."

Hoffmanns Schriften stellen zum großen Theil seine eigene Lebens- und Leidensgeschichte dar. Die Phantasiestücke, die Serapionsbrüder, die Lebens-Ansichten des Kater Murr nebst fragmentarischer Biographie des Capellmeisters Johannes Kreisler sind im Grunde nichts anderes als seine Autobiographie. In seinen unvergänglichen Erzählungen „Die Fermate", „Ritter Gluck", „Kreisleriana", „Don Juan" tritt zwar das phantastische Element am stärksten hervor, aber hinter den grotesken und bizarren Sprüngen verbergen sich die höchste Begeisterung und das tiefste Verständniß für die Musik. Die Instrumentalmusik ist ihm die romantischste aller Künste, „denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf." „Beethoven ist ein rein romantischer

Componist, und mag es nicht daher kommen," fragt er, „daß ihm Vocalmusik, die den Charakter des unbestimmten Sehnens nicht zuläßt, sondern nur durch Worte bestimmte Affecte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden, darstellt, weniger gelingt?" Seine Gedanken über die Oper, insbesondere über das Verhältniß des Dichters zum Componisten hat er im 2. Theil der „Kreisleriana" und in der novellistischen Skizze „Dichter und Componist" niedergelegt. „Die mehrsten sogenannten Opern," sagt er, „sind nur leere Schauspiele mit Gesang, und der gänzliche Mangel dramatischer Wirkung, den man bald dem Gedicht, bald der Musik zur Last legt, ist nur der todten Masse aneinander gereihter Scenen, ohne inneren poetischen Zusammenhang und ohne poetische Wahrheit zuzuschreiben, die die Musik nicht zum Leben entzünden konnte. Oft hat der Componist unwillkürlich ganz für sich gearbeitet, und das armselige Gedicht läuft nebenher, ohne in die Musik hineinkommen zu können. Die Musik kann dann in gewissem Sinne recht gut sein, das heißt, ohne durch innere Tiefe mit magischer Gewalt den Zuhörer zu ergreifen, ein gewisses Wohlbehagen erregen, wie ein munteres glänzendes Farbenspiel. Alsdann ist die Oper ein Concert, das auf dem Theater mit Costüm und Decorationen gegeben wird. — Fragt ein junger Künstler, wie er es anfangen solle, eine Oper mit recht vielem Effect zu setzen, so kann man ihm nur darauf antworten: Lies das Gedicht, richte mit aller Kraft den

Geist darauf, gehe ein mit aller Macht deiner Phantasie in die Momente der Handlung; du lebst in den Personen des Gedichts, du bist selbst der Tyrann, der Held, die Geliebte; du fühlst den Schmerz, das Entzücken der Liebe, die Schmach, die Furcht, das Entsetzen, ja des Todes namenlose Qual, die Wonne seliger Verklärung; du zürnst, du wüthest, du hoffst, du verzweifelst; dein Blut glüht durch die Adern, heftiger schlagen deine Pulse; in dem Feuer der Begeisterung, das deine Brust entflammt, entzünden sich Töne, Melodien, Accorde, und in der wundervollen Sprache der Musik strömt das Gedicht aus deinem Innern hervor. — Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als nothwendiges Erzeugniß derselben entspringt. — In jenem fernen Reiche, das uns oft mit seltsamen Ahnungen umfängt, und aus dem wunderbare Stimmen zu uns herabtönen und alle die Laute wecken, die in der beengten Brust schliefen und die nun erwacht wie in feurigen Strahlen freudig und froh heraufschießen, so daß wir der Seligkeit jenes Paradieses theilhaftig werden — da sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder einer Kirche: denn das Geheimniß des Wortes und des Tons ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen." Hoffmanns musikalische Novellen*)

*) Richard Wagner las zeitlebens mit Vorliebe Hoffmanns Schriften. Unzweifelhaft haben „der Kampf der Sänger" und „Meister Martin und seine Gesellen" auf die Textdichtungen des „Tannhäuser" und „Meistersinger" Einfluß geübt.

sind die geistvollste Paraphrase der musikalischen Ideen, von denen die romantische Bewegung getragen wurde, für seine Charakteristik als Musiker liefern sie den Commentar, der uns in die höchst originelle Art und Weise seines musikalischen Schaffens Einblick gewährt.

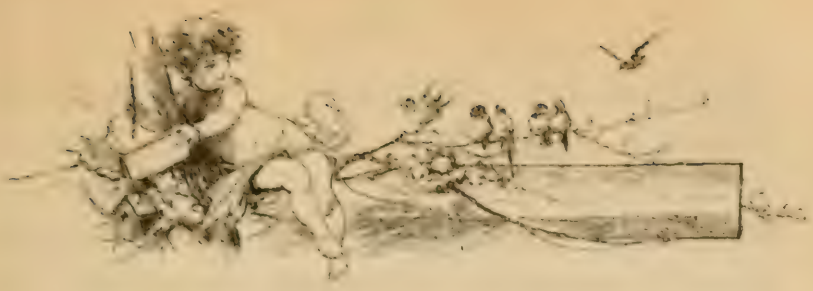
Die königliche Bibliothek in Berlin hütet den musikalischen Nachlaß*) E. T. A. Hoffmanns, aber bislang

*) Derselbe umfaßt folgende Compositionen:

1) Undine, Originalpartitur (nicht autographirt), als Beilage ein gedrucktes Textbuch. Berlin 1816.
2) Undine, eine zweite Partitur in 3 Bänden nebst den Orchesterstimmen.
3) Der Trank der Unsterblichkeit, romantische Oper in 4 Acten vom Reichsgrafen v. Soden. (Autogramm wie die folgenden Stücke.)
4) Liebe und Eifersucht, Oper in 3 Acten nach Calderons „Schärpe und Blume".
5) Musik zum Drama „Julius Sabinus" von Graf Soden. (Der 3. Act fehlt.) Handschriftlicher Text ist angebunden.
6) Musik zu Zacharias Werners „Kreuz an der Ostsee".
7) Arlequin-Ballet.
8) Miserere (4stimmig mit Orchester).
9) Messe (1805) „
10) Sinfonie Es-dur.
11) Quintett für Harfe, 2 Violinen, Viola und Violoncell (C-moll).
12) Quartett, für Sopran, Alt, Tenor und Baß.
13) Canzoni à 4 voci da capella.
14) Duettini italieni.
15) ClavierSonate in F-moll.
16) „ „ F-dur.
17) „ „ Cis-moll.
18) „ „ F-moll.

ist die Ehrenpflicht versäumt worden, die verborgenen Schätze an's Licht zu führen und die Compositionen des genialen Romantikers der musikalischen Welt zurückzugeben. Vor kurzer Frist hat sich die Münchener Oper unter der Leitung des unermüdlichen Generaldirectors Hermann Levi um die Wiederaufführung der Opern des Dichter-Componisten Peter Cornelius ein großes Verdienst erworben; die Berliner Hofoper darf des Dankes und der Anerkennung aller Kunstfreunde sicher sein, wenn sie, dem Beispiele der Schwesterbühne folgend, die Opern E. T. A. Hoffmanns, vor allen seine „Undine", der Vergessenheit entziehen und mit ihren bewährten Kräften wieder zur Darstellung bringen wird.

Lenau



Lenau.

Die Klänge der Puszta, die wildleidenschaftlichen und schwermüthigen Zigeunerweisen, bildeten die ersten musikalischen Eindrücke, die das leicht empfängliche Ohr des jungen Lenau in seiner ungarischen Heimath aufnahm. In Pest gab ihm Czerny den ersten Violinunterricht, aber erst der bekannte Geigenvirtuose Joseph v. Blumenthal, dessen Schüler Nikolaus 1820 in Wien geworden war, wußte seine bedeutenden musikalischen Fähigkeiten zu entwickeln und ihn zum tüchtigen Geiger heranzubilden. Blumenthal, ein Schüler Abt Voglers, war Chordirigent an der Piaristenkirche in Wien. Seinem Geigenspiel wurden glänzende Technik und alle Vorzüge des Virtuosenthums nachgerühmt, während seine zahlreichen Compositionen, darunter eine Oper, „Sylvio von Rosalva", ohne jede Bedeutung waren. Von Blumenthal gewann Lenau den kühnen, markigen Strich, der seinem Vortrag eine machtvolle Wirkung verlieh.

Beinahe zehn Jahre mannichfacher Studien und

Reisen waren dem jungen Dichter vergangen, ohne daß er Neigung verspürt hätte, sich einem bestimmten Berufe zu widmen. Er glaubte, seinem Dichtertalent, das immer stärker und eigenartiger bei ihm hervortrat, folgen und sich in stolzer Unabhängigkeit dem Dienste der Musen weihen zu müssen. 1830 sehen wir ihn zum ersten Male nach Stuttgart eilen, um den schwäbischen Dichtergreis kennen zu lernen und ihm die Erstlingsfrüchte seines poetischen Schaffens vorzulegen. Auf der Reise hört er in Karlsruhe den „Fidelio". „Da war ich wieder von einem Sturm der Empfindungen ergriffen," schreibt er, „und auf zwei Stunden ganz gewiß der Glücklichste auf Erden. Wenn ich an solche Genüsse zurückdenke, so vergeht mir der Muth, mit dem Schicksal zu rechten, denn es könnte das Schicksal auftreten mit diesen Götterstunden und sie mir vorhalten, und ich müßte mich schämen, daß ich sie für zu theuer bezahlt gehalten mit einer Reihe von leeren, verdrießlichen. Noch klingt mein ganzes Wesen von der herrlichen Musik. Bruder, Du kennst sie ja. Beethovens Geist trieb auch Dich fort, wie ein Sturm auf den bewegten Wogen des Gesangs, vorbei an wilden, erhabenen Felsenklippen, an nächtlichen Wäldern, an grausen Kerkergewölben, immer schneller, stürmischer fort, bis sich der Strom ergoß in ein lachendes Meer von unendlicher Liebe und Freude. Gott im Himmel, ist das ein Geist! Ich war ganz erstaunt über die vortreffliche Ausführung. Sehr brav ist das Or-

chester und von den Sängern sind drei, vier ganz ausgezeichnet."

In Stuttgart wurde er mit offenen Armen empfangen. Cotta übernahm den Verlag seiner Gedichte, die poetischen Freunde ermunterten zu neuem Schaffen. Seine Geige hatte ihn begleitet, im Hause des Grafen Alexander von Württemberg und in Weinsberg bei Justinus Kerner erregte sein geniales Violinspiel lebhafte Bewunderung. In den nächsten Jahren weilt er bald bei den Wiener, bald bei den Stuttgarter Freunden. Von Wien meldet er 1834: „Bleibe ich diesen Winter hier, so erwartet mich ein herrlicher Genuß. Sämmtliche Beethoven'sche kleinere Compositionen werden hier den Winter über gegeben werden. Da laß ich keine Note aus. Da will ich mein Herz recht durchströmen lassen vom göttlichen Beethoven, der auf mich wirkt wie kein Geist auf Erden, selbst den großen Britten nicht ausgenommen." Später berichtet er an Emilie Reinbeck in Stuttgart: „Neulich hab' ich von den sogenannten ‚verrückten' Quartetten Beethovens gehört. Das eine nennen lahme Philister gar ‚Teufelsquartett'. Wenn das der Teufel gemacht hat, so bin ich sein auf ewig. Es hat Stellen, bei denen mir fast das Herz gesprungen wäre. Kennen Sie nicht jene süße Verzweiflung, in die uns Beethoven reißt? Mit jedem solchen Tonstück geht mir ein Stück Leben davon. Ich fühl' es ganz deutlich. O, es ist ein köstliches Gefühl, wie einem so das Leben verklingt!"

Im Verständniß Beethovens war Lenau der Mehrzahl seiner Zeitgenossen vorausgeilt.

„Gleich bei der ersten Probe der neunten Symphonie," erzählte er einmal, „habe ich jeden Gedanken fassen und verfolgen können. Es sind lauter ewige Gedanken, lauter ewige Formen, in denen er sich bewegt. Die Aufführung, das war vielleicht die größte, die schönste Stunde meines Lebens. Diese neunte Symphonie ist das Größte vielleicht, was in der Musik vorhanden. Beethoven sagte auch, als er daran schrieb: „„Jetzt mach' ich etwas, das muß mein Erstes werden und überhaupt das Größte, was es giebt."" Wenn er so beim Bierglas saß, da konnte er auf einmal schnell sein Schreibtäfelchen herausziehen und etwas eintragen. „„Mir ist halt was eingefall'n,"" sagte er dann und steckte es wieder ein. Diese Gedanken, die er so einzeln hinwarf, nur mit ein paar Linien und Punkten, ohne Tactstriche u. dgl. m., sind Hieroglyphen, die Niemand entziffern kann. So hat er in diesem kleinen Schreibtäfelchen wohl noch einen Schatz von Gedanken verborgen. — Die neunte Symphonie fand in Wien getheilten Beifall. So sagte mir nach der Aufführung Grillparzer, der sehr musikalisch ist und selbst ein Instrument recht schön spielt: „Es ist confuses Zeug!" Was das Verstehen Beethovens erschwert, ist, daß man zu große Massen umfassen muß um seinen Ideen zu folgen. Sie haben so große Umrisse, und nicht alle Menschen können so viel aufnehmen im Speckkammerl ihrer Phantasie."

In Salzburg hörte Lenau 1835 den Geigenvirtuosen Artôt (geboren 1815 zu Brüssel). „War auch das Spiel," meldet er, „dieses außerordentlichen Virtuosen groß und herrlich und namentlich sein Adagio wahrhaft bezaubernd, so mußte er dennoch die Kränkung erfahren, daß der größere Theil des Publicums noch während seiner letzten Variationen aufbrach. Sehr ärgerlich und grundphilisterhaft ist diese erbärmliche Besorgniß des Publicums um seine Mäntel, während es in eine Welt versetzt sein sollte, wo man keine Mäntel mehr braucht. Hätte doch der Künstler allen Störern zugleich seine Geige an den Kopf schlagen können! Doch nein! An diesem Felsen sollte das edle Saitenspiel nicht zerschellen! Einen Blick aber warf Artôt auf die Barbaren herab, so zürnend und verachtungsmächtig, daß er mir in der Seele wohlthat; aber nur einen. Von diesem Augenblicke klang sein Adagio noch viel leidenschaftlicher und tiefer; es klang wie ein schmerzliches Fortflüchten aus dem Kreise dieser Rohen und Kalten und wie ein Ausweinen in den Armen seines Genius. Artôt soll leben! Er ist ein wahrer Künstler; ein unechter hätte, beleidigt, schlechter gespielt; Artôt spielte besser."

Bald darauf machte der Dichter die Bekanntschaft der Sängerin Karoline Unger (geboren 1800 in Wien), die nach einer Gastreise durch Italien und Frankreich an der italienischen Oper zu Wien große Triumphe feierte. Lenau schreibt: „Ich speiste mit Fräulein Karo-

line und Graf H..., dem dramatischen Dichter. Karoline sang vor Tische den ‚Wanderer' und das ‚Gretchen' von Schubert hinreißend schön. Es rollt wirklich tragisches Blut in den Adern dieses Weibes. Sie ließ in ihrem Gesang ein singendes Gewitter von Leidenschaft auf mein Herz los. Sogleich erkannte ich, daß ich in einen Sturm gerathe; ich kämpfte und rang gegen die Macht ihrer Töne, weil ich vor Fremden nicht so gerührt erscheinen mag; umsonst, ich war ganz erschüttert und konnte es nicht verhalten." Eine Woche später hörte er die Künstlerin im „Belisar". „Nur am Sarge meiner Mutter hab' ich so geschluchzt, wie jenen Abend, als ich die herrliche Künstlerin in Belisario gehört hatte. Da war es nicht das bestimmte Stück, die bestimmte Rolle, deren Tragik mich ergriffen hätte. Die Sängerin ging weit über jede Einzelheit hinaus, und ich hörte in ihren leidenschaftlichen Klagen, in ihrem Aufschrei der Verzweiflung das ganze tragische Schicksal der Menschheit rufen, die ganze Welt des Glücks auseinanderbrechen und das Herz der Menschheit zerreißen. Mich ergriff ein namenloser, ungeheurer Schmerz, von dem ich noch ein heimliches Zittern durch mein innerstes Leben spüre."

Lenau dachte allen Ernstes an eine Verbindung mit der gefeierten Künstlerin, allein schon einige Monate nach seiner Bekanntschaft mit ihr trat eine Verstimmung ein, die mit einem vollkommenen Abbruch aller Beziehungen zu ihr endete. „Weil sie eine große Schau-

spielerin war," äußerte er, „und je mehr ich es erkannte, um so furchtsamer wurde ich vor einer Verbindung mit ihr. Ich wußte nicht mehr, was echt, was falsch an ihr sei." Karoline Unger heirathete 1840 den bekannten französischen Aesthetiker Sabatier und zog sich ganz von der Bühne zurück.

Bald darauf traten zwei Musiker, Karl Groß und Karl Evers, zu Lenau in herzliche Beziehungen. „Gedichtet wird wieder fleißig, gegeigt noch fleißiger. Meine Passion darin ist hier schon berüchtigt. Sogar einen Lehrer hab ich mir genommen. Der vortreffliche Mann heißt Karl Groß, und ist so recht nach meinem Herzen, ein vollkommenes Geigengesicht und sein rechter Arm gleichsam selbst ein Fiedelbogen. Großer Beethoven-Spieler. Ein falscher Ton erscheint ihm als ein großes Unglück. Meine Geige grüßt Sie mit ihrem schönsten, weichen Ton."

Die Stuttgarter Freundin Emilie Reinbeck hatte den jugendlichen Pianisten und Componisten Karl Evers (geboren 1816 zu Hamburg) bei ihm eingeführt. Evers hat über seinen Verkehr mit dem berühmten Dichter interessante Aufzeichnungen hinterlassen, die für dessen Verhältniß zur Musik von besonderer Bedeutung sind. „Lenau," sagt er, „liebte Musik mit aller Leidenschaft und spielte damals sehr viel Violine. Sein Spiel war wild, unregelmäßig, oft aber ergreifend und im höchsten Grade genial. Er war schüchtern und spielte fast nie mit Fremden, mit mir jedoch sehr oft. Sein Liebling

war die sogenannte Kreutzerische Sonate von Beethoven. Die Variationen darin spielte er bisweilen sehr schön. Die Accorde im Anfange wurden ihm sehr schwer; er übte aber manchen Tag acht Stunden Violine mit solcher Leidenschaft, daß es ihm in der Gesundheit Schaden brachte und ich ihn oft davon abhielt. Endlich gingen die Accorde so ziemlich, jedoch beim letzten Satze der Sonate, welcher sehr feurig ist, ging er gewöhnlich mit seiner Phantasie durch; er hörte dann nicht mehr auf mich am Fortepiano, überstürzte sich, brachte gar keine Pausen mehr, arbeitete zugleich mit den Füßen immer fort, kaum daß ich ihm im Tempo folgen konnte, bis er, im Angesichte die hellen Schweißtropfen, erschöpft innehielt. Er sah wohl seinen Fehler ein, aber umsonst; er war nicht zu bändigen, wenn er in's Feuer kam. Die steierischen und oberösterreichischen Ländler spielte er ganz ausgezeichnet. Ich schrieb mehrere seiner Lieblingsstücke, welche er vom Volke gelernt hatte, und nur nach dem Gehör nachspielte, in Noten auf. Es ist merkwürdig, daß er bei dieser Musik sich niemals im Tempo übereilte, sondern mit einer ruhigen Heiterkeit auf und nieder im Zimmer tanzte. Selbst bei ungarischen Melodien blieb er im gehörigen Takte, obgleich sein Gesicht finsterer wurde. Nur bei Beethoven verließ ihn alle Besinnung. Sein Urtheil über Musik war aber sehr einseitig. Für ihn war nur Einer, nämlich Beethoven, alle Anderen verachtete er; ja es ging so weit, daß er Mozart förmlich in's Lächer-

liche zog. Bei einem Streit, der sich einmal über Mozart und Beethoven entspann, behauptete er, Letzterer sei der Chimborasso und Ersterer der Bobzer bei Stuttgart (ein kleiner Berg)." Obwohl die Mittheilungen Evers volle Glaubwürdigkeit verdienen, so darf doch an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, daß Lenau auch für Franz Schubert eine unbegrenzte Verehrung zur Schau trug. „Wie Alexander klagte," rief er einmal aus, „daß er keinen Homer habe, so schmerzt es mich, daß Schubert vor dem Erscheinen meiner Gedichte gestorben ist." 1831 nahm er Schuberts Lieder nach Schwaben mit, um die herrlichen Compositionen, welche dort noch so gut wie unbekannt waren, im Kreise seiner Freunde einzuführen. Es lag in der Natur seines Temperaments, das schon in früher Jugend eine düstere Lebensanschauung verrieth, daß ihm heitere, anspruchslose Musik unsympathisch war. Konradin Kreutzers „Nachtlager", dessen Erstaufführung er erlebte, eine Oper, die sich bis in unsre Tage in der Gunst des Publicums erhalten hat, fand er abgeschmackt und kindlich. Beethoven, dessen erhabene Kunst an die Tiefen seiner Seele rührte, war ihm das Ideal eines Componisten.

In Stuttgart warf ihn 1841 ein heftiges Fieber auf das Krankenlager. Sobald der erste Krankheitsanfall überwunden war, verlangte er sehnsüchtig nach der geliebten Musik. „Des Abends wird mir zuweilen Musik gebracht von musikalischen, barmherzigen

Schwestern. Wenn das Clavierzimmer offen steht, so kann ich durch meine etwas geöffnete Thüre, vor der mich eine spanische Wand schützt, jeden Ton hören. Diese unsichtbar hörbaren Spenderinnen sind: Frln. Leibnitz, Zumsteeg, Evers und Madame Heinrich. Die Leistungen an Clavier und Gesang waren bis jetzt sehr dankenswerth. Die Evers, welche ich noch nicht kenne, hat eine frische und sehr gute Jugendstimme und soviel ich aus dem Vortrage einiger Lieder entnehme, auch gute Methode. Besonders angesprochen hat mich mein von Evers in Musik gesetztes Gedicht: ‚Ach wärst du mein, es wär' ein schönes Leben'."

Emilie Leibnitz (geb. 1817 zu Stuttgart) war eine bekannte Clavierspielerin, die sich in Wien unter Chotek ausgebildet hatte. Frln. Zumsteeg war die Tochter eines bedeutenden Musikalienhändlers in Stuttgart, Kathinka Evers endlich, die Schwester des gleichnamigen Componisten, war Primadonna am Stuttgarter Hoftheater.

Die Reconvalescenz des Patienten machte Anfangs nur geringe Fortschritte. „Ich bin mißmuthig, das Arbeiten greift mich nicht mehr an, freut mich aber nicht, selbst Musik, selbst Beethoven nicht." Erst in Ischl, wohin er noch fiebernd gegangen war, kehrte ihm die Gesundheit zurück. „Die Geige," meldet er an Freund Evers, „wird wacker gestrichen. Es geht, wie ich glaube, mit jedem Tag vorwärts. Die Eingangsaccorde der großen Sonate bring' ich bereits völlig

rein heraus. Wenn ich nur schon wieder mit Dir spielen könnte."

Auf der Rückreise von Ischl nach Stuttgart besuchte er eine neugewonnene Freundin in München, Frau v. Suckow. Ein fröhliches Mahl vereinigte eine kleine erlesene Gesellschaft. „Nach Tische," erzählt Frau v. Suckow, „eilte Josephine Lang (Gattin des Dichters und Criminalisten Köstlin), welche Lenau-Lieder componirt hat, gleichfalls auf einen Wink herbei und sang abwechselnd mit der anderen Nachtigall. ‚Scheideblick', dessen Melodie der Dichter heute zum ersten Mal vernahm, rührte ihn tief. Auf seine Bitten mußte Magneta es immer und immer wiederholen. Besonders die Stelle ‚Scheiden mußt' ich ohne Wiederkehr', die er wundervoll gesetzt fand. Eine Thräne rollte aus seinem Auge, wie er so regungslos da saß am Piano neben den Beiden. Ich hätte ihn malen mögen: Der bleiche Kopf, an den gelben Vorhang gelehnt, mit dem Rücken gegen das weite Rundfenster von Epheu-Ranken. — Scheiden mußt' ich ohne Wiederkehr. — „„Es ist etwas Zauberhaftes in diesen Tönen,"" sagte Lenau. Niemals sah ich ihn so ergriffen. — Die Unterhaltung lenkte sich auf Mendelssohn, der einst von unsrer Tonkünstlerin (Josephine Lang), als sie noch kaum über die Schwelle der Kindheit trat, schon so bedeutsam geurtheilt hatte. „„Ich habe ihn,"" erzählte Lenau, „„vor Jahren (1832) das erste und einzige Mal gesehen, und zwar auf sonderbare Weise. Ich war zu Heidelberg im ‚König

von Portugal'. Um 11 Uhr weckt man mich aus dem ersten Schlafe. Vom grellen Licht der Kerze beleuchtet, die ein Kellner in der Hand hält, steht ein Mann in schwarzem Fracke vor dem Bette. „Ich habe einen Brief von Schwab an Sie," sagte er, „und wollte nicht weiter reisen, ohne Sie gesehen zu haben. Ich gehe gleich wieder mit dem Eilwagen." Schnell wie er erschienen, verschwand er. Morgens war es wie ein Traum, das bleiche interessante Gesicht.""

Das darauffolgende Jahr (1842) findet Lenau wieder in Stuttgart. „Ich spiele täglich," meldet er, „auf meiner Alten, und es geht mit meinem Spiel auch immer etwas vorwärts. Heute war ich von einem ausgezeichneten Virtuosen, Namens Keller, besucht, und keck genug, ihm eine halbe Stunde lang vorzufiedeln. Mein Spiel machte zu meiner Verwunderung Eindruck auf ihn und er brach aus in die Exclamation: „„Herr Jesus, was wäre aus Ihnen geworden, wenn Sie die Geige zum Fach genommen hätten! Wie viel Ton! Ja, etwas Großartiges!"" — das freut mich mehr, als wenn meine ‚Albigenser' gefallen. Dermaleinst werd' ich doch noch ein Beethoven'sches Quartett gut spielen, etwa in einem Jahre."

Ein kurzer Besuch in Wien führt ihn mit den besten Musikern der österreichischen Kaiserstadt zusammen. Zu seinen Freunden zählen der unglückliche Musikschriftsteller Dr. Becher, der wegen seiner Betheiligung an der Revolution 1848 standrechtlich erschossen

wurde, der Componist Joseph Dessauer (geboren 1792 in Prag), Joseph Fischhof, Professor am Conservatorium zu Wien, endlich der Redacteur der „Allgemeinen Wiener Musikzeitung", August Schmidt. Letzterer hat Mancherlei über seinen Umgang mit Lenau niedergeschrieben: „Es war an einem trüben Herbstabend," theilt er mit, „daß ich Lenau nach Hause begleitete. In sein Zimmer eingetreten, bat er mich, ihm einige ungarische Nationalmelodien vorzuspielen. Stumm lehnte sich Lenau in seinen Stuhl, den gesenkten Kopf auf die Hand gestützt, und horchte sinnend zu. Ich mochte wohl schon mehrere Lassan und Frißen gespielt haben, und wollte eben die Geige aus der Hand legen, als Lenau aufstand, wortlos das Instrument ergriff und zu spielen begann. Ich werde diesen Moment nie vergessen. Auf den Stuhl hingesunken, horchte ich den magischen Tönen, die aus dem nächtlichen Dunkel (denn es war mittlerweile im Zimmer ganz finster geworden) herausklangen, so zauberhaft und dabei so wehmüthig und tiefergreifend. Ein prophetischer Geist war über den Spieler gekommen und belebte seinen Bogen. Sein eigenes Loos und das Schicksal seines Volkes, damals noch in der Zukunft tief verborgen, malte er in Tönen. Es war ein Bild, das die Seele mit unwiderstehlicher Gewalt erfaßte und das Herz mit schmerzlicher Rührung erfüllte. In jedem Tone lag der Ausdruck des Schmerzes, der bald in den wehmüthigen Klängen Lassan (Laschan = langsam) wie in stillem Jammer fortweinte, bald

wieder im raschen Frißen (frishko = flink) wild aufschrie."

Lenau besaß eine kostbare Cremoneser Geige von Guarnerio, die er für eine hohe Summe erstanden hatte. Ueber den Geigenbau hatte er umfassende Studien gemacht und galt bei Beurtheilung werthvoller Instrumente mit Recht als Autorität. „Was die alten Geigen," meinte er, „unersetzlich macht, ist etwas ganz Geistiges. Wenn man eine Geige spielt, vielleicht hundert Jahre, so erhält sie dadurch erst ihre eigenste, höchste Vollendung. Man hat solche alte Violinen geöffnet und auf dem Boden eine Menge Splitterchen gefunden, welche die Geige aus sich herausgespielt hat. Alles Fremde, Alles, was nicht zu ihrer Harmonie gehört, nicht hinein in ihre Schwingungen, und die Vollendung stören möchte, stößt die Geige aus. Das ist das Wundersamste, dieser Geist der Harmonie, der in ihr lebt. Deßhalb muß Einer, der eine solche Geige hat, sie auch als etwas Lebendiges betrachten, nicht wie ein Stück Holz. Wenn sie unrecht gespielt wird, ist sie hin."

In Baden-Baden machte Lenau (1844) die Bekanntschaft des berühmten Violinvirtuosen Heinrich Panofka (geboren 1808 zu Breslau). „Panofka, ein bedeutender Virtuose aus Paris, wohnt in meinem Hause so nahe, daß ich ihm öfter in Kappe und Schlafrock einen Morgenbesuch mache, um ihn geigen zu hören. Ich hab' ihm auch vorgespielt und er lobte mich als einen guten Geiger, mit der Bemerkung, daß er nicht

bald einen Amateur gefunden hätte mit einer so guten Stellung und Bogenführung."

Kurze Zeit darauf eilt er nach Frankfurt, um die Hand der anmuthigen Marie Behrends zu werben. Dort findet er Moritz v. Schwind, Mendelssohn und Ferdinand Hiller. Mendelssohn, dessen Bedeutung er wohl erkannte, versprach er, einen Oratorientext zu liefern. Allerdings ist es bei diesem Versprechen geblieben.

Die fürchterliche Krankheit, deren Opfer der unglückliche Nikolaus Lenau wurde, hatte ihre unheimlichen Boten vorausgeschickt. Zu Ende des Jahres 1844 kam der Wahnsinn zum ersten Mal bei ihm zum vollen Ausbruch. Aber er erholte sich ungewöhnlich schnell. „Weil keine Arznei," schrieb er an Kolb, den Redacteur der Allgemeinen Zeitung, „gegen meine bedenkliche Nervenkrankheit helfen wollte, nahm ich endlich meinen göttlichen Josephus Guarnerius hervor, spielte mir einen recht frischen steyrischen Ländler und tanzte, mit aller Gewalt meiner Phantasie in eine steyrische Gebirgskneipe versetzt, unter Jägersburschen und Almmenschern wüthig stampfend, einen Tanz so lange, bis ich exaltirt und durchwärmt war. Ich bin gesund. Das musikalische Phantasiewunder geschah vor $2^1/_2$ Stunden. Vivat Guarnerius!"

Nach kurzer Unterbrechung nahm dann die Geisteskrankheit ihren Verlauf, einmal raffte sich der Unglückliche empor und vermeinte sich wieder gesund: „Es geschehen noch Wunder," rief er. „Ich bin ganz ge-

sund. Die Musik hat mir gefehlt. Die Töne sind wie Thau auf meine Seele gefallen und haben sie erfrischt."

Schon hatte die Nacht des Wahnsinns ihre finsteren Schatten über ihn gesenkt; auf das Lager hingestreckt, phantasirte er seinem Ende entgegen, aber die geliebte Geige, die an die Lagerstätte gelehnt neben ihm stand und die Niemand zu berühren wagen durfte, begleitete ihn bis in den Tod.

Lenau's eminent lyrische Natur fühlte sich in ihrem Hang zum Phantastischen und Uebersinnlichen stark zur Musik hingezogen. Es war ihm Lebensbedürfniß, seiner geliebten Geige anzuvertrauen, was die geheimsten Schwingungen seiner Seele vergeblich dichterisch zu gestalten suchten. Während Goethe in seinem Verhältniß zur Musik gleichsam über derselben als einer Kunstform stand, die ihn auf's Höchste interessirte und lebenslang beschäftigte, sah sich Lenau in einem Taumel von Leidenschaft und Phantasie willenlos vom Strome der Töne fortgerissen. Dabei war sein musikalisches Urtheil nur unbefangen, wenn er die Compositionsweise, wie dies bei Beethoven der Fall war, seinem eigenartig angelegten Naturell verwandt fühlte. Zweifellos war er in die Tiefen der Beethoven'schen Kunst eingedrungen, und daß er die neunte Symphonie, des Meisters gewaltigstes Werk, bei ihrer ersten Aufführung verstanden, vertheidigt und verherrlicht hat, ist eine That, der die Nachwelt bewundernd ihre Anerkennung zollen muß.

Heine

Heine.

Heine's Mutter, die der Musik leidenschaftlich ergeben war, hatte ihr Haus in Düsseldorf den besten Musikern der Stadt geöffnet. Der erste Tonkünstler, mit dem der 17jährige Harry Heine im Elternhause in Berührung kam, war Max Kreutzer, wahrscheinlich ein Verwandter der bekannten Musikerfamilie gleichen Namens. Derselbe componirte das 1816 entstandene Gedicht „Die beiden Grenadiere". Mit der Sängerin Karoline Stern, die an der Düsseldorfer Oper Triumphe feierte, schloß Harry Freundschaft und widmete ihr das Gedicht „An eine Sängerin, als sie eine Romanze sang", das gänzlich umgearbeitet später in das Buch der Lieder aufgenommen wurde. Alle Versuche, den angehenden Poeten zum Violinspieler heranzubilden, scheiterten kläglich an der Lässigkeit des Schülers. Wie Goethe in seiner Jugendzeit, besaß auch Heine nicht die Ausdauer, sich auf seinem Instrumente irgendwelche technische Fertigkeit anzueignen,

und fand es nützlicher, sich von einem energielosen Lehrer seine Lieblingsmelodieen vorspielen zu lassen. Als die Mutter hinter diese Streiche kam, war es freilich — vielleicht zur Freude des Sohnes — ein=für allemal mit dem Violinunterricht zu Ende.

1822 bezog Heine die Universität zu Berlin. Berlin war damals „la capitale de la musique“, wie sie der Violinvirtuose und Charlatan Alexander Boucher (geboren 1770 in Paris) nannte. Boucher war das Wunder der Residenz, mehr noch als sein Spiel hatte ihm seine auffallende Aehnlichkeit mit Napoleon eine große Popularität verschafft. „Er nennt sich Kosmopolit,“ schreibt Heine, „Sokrates der Violinisten, scharrt rasendes Geld zusammen, und nennt Berlin aus Dankbarkeit la capitale de la musique.“ Heine wird von dem Musikfieber, das die preußische Hauptstadt ergriffen hatte, angesteckt. „Es ist hier den ganzen Winter ein Singen und Klingen gewesen, daß einem fast Hören und Sehen vergeht. Ein Concert trat dem andern auf die Ferse.“ Spontini war als Generalmusikdirektor an die königliche Oper berufen worden und dirigirte seine Oper „Olympia“. Henriette Sontag, Anna Milder entzückten mit ihren unvergleichlichen Gesangesleistungen, in den Concerten erregte der junge Felix Mendelssohn Aufsehen, der alte Zelter stand noch an der Spitze der Singakademie, und der „Freischütz“ ging zum ersten Mal über die Bühne. „Haben Sie noch nicht Webers ‚Freischütz‘ gehört?“ fragt Heine. „Nein? Unglücklicher

Mann! Aber haben Sie nicht wenigstens aus dieser Oper das ‚Lied der Brautjungfern' oder (kurzweg) den Jungferntranz gehört? Nein? Glücklicher Mann! Wenn Sie vom Hallischen nach dem Oranienburgerthore und vom Brandenburger nach dem Königsthore, ja, selbst wenn Sie vom Unterbaum nach dem Köpnicker Thore gehen, hören Sie jetzt immer und ewig dieselbe Melodie, das Lied aller Lieder: den ‚Jungfernkranz'." Mit lustigem Spotte schilderte er, wie die hübsche Melodie ganz Berlin auf den Kopf stellt, wie sie ihn überallhin verfolgt und wie ihn „die veilchenblaue Seide beinahe erwürgt". Aber die Oper macht auf ihn den tiefsten Eindruck: „Der ganze Freischütz ist vortrefflich und verdient gewiß jenes Interesse, womit er jetzt in ganz Deutschland aufgenommen wird." Spontini hatte voller Eifersucht den großen Erfolg der Weber'schen Oper erleben müssen, die Spontinianer, die in Berlin keine kleine Gemeinde bildeten, waren Gift und Galle. Heine eröffnete schon damals gegen den eitlen Ritter die Polemik, die er, wie wir später erfahren werden, in Paris mit den schärfsten Waffen geführt hat. Er reproducirte zunächst die Lobhudeleien seiner blinden Verehrer, dann gab er der Gegenpartei, der er ohne Zweifel selbst angehörte, das Wort: „Der größte Theil sieht in seiner Musik nur Pauken- und Trompetenspectakel, schallenden Bombast und gespreizte Unnatur."

Dieser vortrefflichen bündigen Kritik bleibt kein Wort hinzuzufügen.

Ein herzliches Freundschaftsverhältniß verband Heine in Berlin mit dem Musiker Joseph Klein (geb. 1802 zu Köln), dem E. Th. A. Hoffmann unter dem Namen Johannes Kreisler ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat. Joseph Klein, der Bruder des bekannten Componisten Bernhard Klein, hatte eine Anzahl Heine'scher Lieder in Musik gesetzt, und der Dichter scheint an diesen Compositionen, die längst verschollen sind, besonderen Gefallen gefunden zu haben. „Mein lieber Johannes Kreisler," schreibt er ihm 1825 von Hamburg, „obschon wir wechselseitig gewissenhaft versprachen' uns in der Folge oft zu schreiben, so mögen doch wohl drei bis vier Jahre verflossen sein, ohne daß es Einem von uns einfiel, dieses Versprechen zu erfüllen. Meinerseits kann ich mich sehr gut damit entschuldigen, daß ich oft nicht an Dich gedacht habe. Gestern Abend aber — weiß der Teufel wie es kam — dachte ich und schwatzte ich von Dir eine ganze Stunde lang, und zwar mit dem Componisten Albert Methfessel, dem ich von Dir und Deinem Musikgenie soviel erzählte, bis er ordentlich ärgerlich wurde, daß ich ihm meine von Dir so trefflich componirten Lieder nicht schnell verschaffen konnte. Ich gestehe Dir, ich möchte selbst sie gern zuweilen hören, sintemalen keiner von denen, die sich daran versucht, sie so hübsch componirt hat wie Du, der Du den speciellen Vortheil hattest, ebenso verrückt zu sein wie der Verfasser der Texte."

Heine's Studienzeit in Berlin blieb nicht ohne

Einfluß auf sein Verhältniß zur Musik. Das glänzende Musikleben der Hauptstadt zog ihn mächtig an, vor seinen Augen entbrannte ein lebhafter, musikalischer Interessenstreit, sein empfängliches Ohr vernahm neue Klänge und sein Urtheil reifte an den Darbietungen der ausgezeichnetsten Musiker seiner Zeit.

Die italienische Reise, die ihn acht Jahre später mit dem „musikalischen Volk" in unmittelbare Berührung brachte, fand ihn wohl vorbereitet, über die italienische Musik zu sprechen. „Die Musik," sagt er, „wird hier in Italien nicht durch Individuen repräsentirt, sondern sie offenbart sich in der ganzen Bevölkerung, die Musik ist Volk geworden. Bei uns im Norden ist es ganz anders; da ist die Musik nur Mensch geworden und heißt Mozart oder Meyerbeer; und obendrein, wenn man das Beste, was solche nordische Musiker uns bieten, genau untersucht, so findet sich darin italienischer Sonnenschein und Orangenduft, und viel eher als unserm Deutschland gehören sie dem schönen Italien der Heimath der Musik." Er theilte den Geschmack seiner Zeit, wenn er der italienischen Musik den Preis zuerkannte: „Die Verächter italienischer Musik, die auch dieser Gattung den Stab brechen, werden einst in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe nicht entgehen, und sind vielleicht verdammt, die lange Ewigkeit hindurch nichts Anderes zu hören als Fugen von Sebastian Bach. Leid ist es mir um so manchen meiner Collegen; z. B. um Rellstab, der ebenfalls dieser Verdammnis nicht

entgehen wird, wenn er sich nicht vor seinem Tode zu Rossini bekehrt. Rossini, divino maestro, Helios von Italien, der Du deine klingenden Strahlen über die Welt verbreitest, verzeih meinen Landsleuten, die Dich lästern auf Schreibpapier und auf Löschpapier! Ich aber erfreue mich Deiner goldenen Töne, Deiner melodischen Lichter, Deiner funkelnden Schmetterlingsträume, die mich so lieblich umgaukeln und mir das Herz küssen wie mit Lippen der Grazien! Divino maestro, verzeih' meinen armen Landsleuten, die Deine Tiefe nicht sehen, weil Du sie mit Rosen bedeckst, und denen Du nicht gedankenschwer und gründlich genug bist, weil Du so leicht flatterst, so gottbeflügelt!" Es ist die Sprache Jean Pauls, die er redet, kein Spott mischt sich in dieses begeisterte Lob, Rossini ist ihm der Gott, zu dem er zeitlebens mit scheuer Bewunderung emporblickt.

Das Spiel des Geigenkönigs Paganini, den er in Hamburg bereits gehört hatte, feiert er in den „Florentinischen Nächten": „Das waren Melodieen, wie die Nachtigall sie flötet in der Abenddämmerung, wenn der Duft der Rose ihr das ahnende Frühlingsherz mit Sehnsucht berauscht! O, das war eine schmelzende, wollüstig hinschmachtende Seligkeit! Das waren Töne, die sich küßten, dann schmollend einander flohen, und endlich wieder lachend sich umschlangen und Eins wurden, und in trunkener Einheit dahinstarben. . . Das waren Töne gleich dem Gesang der gefallenen Engel, die mit den Töchtern der Erde gebuhlt hatten und, aus dem

Reiche der Seligen verwiesen, mit schamglühenden Gesichtern in die Unterwelt hinabstiegen. Das waren Töne, in deren bodenloser Untiefe weder Trost noch Hoffnung glimmte. Wenn die Heiligen im Himmel solche Töne hören, erstirbt das Lob Gottes auf ihren verbleichenden Lippen und sie verhüllen weinend ihre frommen Häupter!"

Als Heine 1831 nach Paris kam, fand er in den Salons des Musikverlegers Schlesinger und des Barons v. Rothschild die Elite der Musikwelt, darunter Cherubini, Berlioz, Chopin, Meyerbeer, Liszt, Dreyschock, Kalkbrenner, Thalberg und Hiller, versammelt. Wie die österreichische Kaiserstadt zu Beginn des Jahrhunderts, so hatte jetzt Paris die Führerschaft in der musikalischen Welt übernommen. Die Pariser Gesellschaft befand sich in einem starken Musikrausch, ein musikalisches Genie übertrumpfte das andere, jeder Tag brachte eine neue musikalische Ueberraschung, die musikalischen Interessen standen seltsam genug neben der Politik im Vordergrunde der Dinge, und Heine hatte allen Grund, sich dieser musikalischen Sturmfluth gegenüber zunächst vollkommen passiv und beobachtend zu verhalten. Allmählich mußte freilich das stark hervortretende musikalische Element in der Seinestadt sein Urtheil herausfordern. „Es hat mit der Musik eine wunderliche Bewandtniß," ruft er aus, „ich möchte sagen: sie ist ein Wunder. Sie steht zwischen Gedanken und Erscheinung: als dämmernde Vermittlerin steht sie

zwischen Geist und Materie; sie ist beiden verwandt und doch von beiden verschieden; sie ist Geist, aber Geist, welcher eines Zeitmaßes bedarf; sie ist Materie, aber Materie, die des Raumes entbehren kann. Wir wissen nicht, was Musik ist. Aber was gute Musik ist, das wissen wir, und noch besser wissen wir, was schlechte Musik ist; denn von Letzterer ist uns eine größere Menge zu Ohren gekommen. Die musikalische Kritik kann sich nur auf Erfahrung, nicht auf eine Syntheſe stützen; sie sollte die musikalischen Werke nur nach ihren Aehnlichkeiten classificiren und den Eindruck, den sie auf die Gesammtheit hervorgebracht, als Maßstab annehmen. Nichts ist unzulänglicher als das Theoretisiren in der Musik; hier giebt es freilich Gesetze, mathematisch bestimmte Gesetze, aber diese Gesetze sind nicht die Musik, sondern ihre Bedingnisse, wie die Kunst des Zeichnens und die Farbenlehre oder gar Palette und Pinsel nicht die Malerei sind, sondern nur nothwendige Mittel. Das Wesen der Musik ist Offenbarung, es läßt sich keine Rechenschaft davon geben, und die wahre musikalische Kritik ist eine Erfahrungswissenschaft."

Mit diesen Worten leitet er seine „musikalischen Berichte" ein. Man bewundert die geschickte Art, mit der er das „Theoretisiren" in der musikalischen Kritik, wovon er freilich nichts verstand, verurtheilt.

Rossini und Meyerbeer waren die Löwen des Tages. Heine's Schwärmerei für den „Schwan von Pesaro" ist bekannt, aber er stellte ihm Meyerbeer würdig

zur Seite. „Auch keine vergleichende Discussion über Rossini und Meyerbeer, in gewöhnlicher Weise, haben Sie von mir zu befürchten. Ich beschränke mich darauf, Beide zu lieben, und keinen von Beiden liebe ich auf Unkosten des Andern.“ Seine Besprechung der ersten Aufführung der Hugenotten, die in der Allgemeinen Zeitung 1836 erschien, trug nicht am Geringsten dazu bei, das deutsche Volk auf das bedeutendste Werk des Meisters aufmerksam zu machen. „Meyerbeer,“ heißt es darin, „ist wohl der größte jetzt lebende Contrapunktist, der größte Künstler in der Musik; er tritt diesmal mit ganz neuen Formschöpfungen hervor, er schafft neue Formen im Reiche der Töne, und auch neue Melodieen giebt er, ganz außerordentliche, aber nicht in anarchischer Fülle, sondern wo er will und wann er will, an der Stelle, wo sie nöthig sind. Hierdurch eben unterscheidet er sich von andern genialen Musikern, deren Melodieenreichthum eigentlich ihren Mangel an Kunst verräth, indem sie von der Strömung ihrer Melodieen sich selber hinreißen lassen und der Musik mehr gehorchen als gebieten.“

Das freundschaftliche Einvernehmen zwischen Heine und Meyerbeer wurde erst kurze Zeit vor dem Tode des Dichters gestört. Alfred Meißner berichtet aus dem Jahre 1854: „Gegen Meyerbeer war Heine vom heftigsten Aerger erfüllt. Die Ursache desselben ist mir nicht klar geworden, es schien mir jedoch sich damit so zu verhalten: Heine hatte ein paar Jahre zuvor ein Tanzpoem „Faust“ geschrieben, das Berliner Theater hatte

den Stoff fast ganz in Heine's Art und Zurechtlegung als „Satanella" auf die Bühne gebracht. Der Dichter sah sich um seine Tantième gebracht und schrieb an den Generaldirector, ihm zu seinem Rechte zu verhelfen. Meyerbeer konnte oder wollte nichts thun. Heine ergoß sich nun in Späßen über den Maestro und fügte endlich lachend hinzu: Dessen ungeachtet ist Meyerbeer unsterblich — nämlich so lange er lebt — auch auf ein paar Jahre darüber hinaus — für diese hat er vorausbezahlt."

Liszt und Thalberg stritten in Paris um die Palme. „Ich gestehe es Ihnen," schreibt Heine, „wie sehr ich auch Liszt liebe, so wirkt doch seine Musik nicht angenehm auf mein Gemüth." Thalberg ist ihm der Clavierspieler par excellence. „Man braucht den musikalischen Charakter Beider nur einmal zu vergleichen, um sich zu überzeugen, daß es von ebenso großer Heimtücke wie Beschränktheit zeugt, wenn man den Einen auf Kosten des Andern lobte. Ihre technische Ausbildung wird sich wohl die Waage halten, und was ihren geistigen Charakter betrifft, so läßt sich wohl kein schrofferer Contrast erdenken, als der edle, seelenvolle, verständige, gemüthliche, stille, deutsche, ja, österreichische Thalberg, gegenüber dem wilden, wetterleuchtenden, vulkanischen, himmelstürmenden Liszt!"

Chopin besaß seine volle Sympathie. „Dem Chopin muß man Genie zusprechen in der vollen Bedeutung des Wortes, er ist nicht bloß Virtuose, er ist auch Poet, er kann uns die Poesie, die in seiner Seele lebt,

zur Anschauung bringen, er ist Tondichter, und nichts gleicht dem Genuß, den er uns verschafft, wenn er am Clavier sitzt und improvisirt... Bei Chopin vergesse ich ganz die Meisterschaft des Clavierspiels und versinke in die süßen Abgründe seiner Musik, in die schmerzliche Lieblichkeit seiner ebenso tiefen wie zarten Schöpfungen. Chopin ist der große geniale Tondichter, den man eigentlich nur in Gesellschaft von Mozart oder Beethoven oder Rossini nennen sollte."

Seitdem Meyerbeer in Berlin seinen Einzug gehalten hatte, begann Spontini's Stern zu erbleichen. Der Ritter eilte sofort nach Paris, um womöglich seine Berufung an die große Oper durchzusetzen. „Da die meisten Leute in Paris," schreibt Heine mit spitzer Feder, „ihn für längst verstorben hielten, so erschraken sie nicht wenig ob seiner plötzlichen, geisterhaften Erscheinung. Die ränkevolle Behendigkeit dieser todten Gebeine hatte in der That etwas Unheimliches." Spontini sah sich überall abgewiesen, seine Zeit war vorbei. Heine bemerkt ihn noch öfters in der Académie de Musique „mit blassem Gesicht und kohlschwarzen Haaren, eine Art männlicher Ahnfrau, deren Erscheinung immer ein musikalisches Unglück bedeutet. Es ist in der That unser ehemaliger Generaldirector der Berliner großen Oper, der Componist der ‚Vestalin' und des ‚Ferdinand Cortez', zweier Prachtwerke, die noch lange fortblühen werden im Gedächtnisse der Menschen, die man noch lange bewundern wird, während der Verfasser fast alle

Bewunderung eingebüßt und nur noch ein welkes Gespenst ist, das neidisch umherspukt und sich ärgert über das Leben der Lebendigen".

Zu Anfang des Jahres 1842 führte die „France musicale" in Paris kurz hintereinander das „Stabat mater" von Rossini und den „Paulus" von Mendelssohn auf. Heine hebt in seiner Schwärmerei für den Italiener das Stabat in den Himmel, während ihm offenbar für die Gedankentiefe und wunderbare Schönheit des Paulus das musikalische Verständniß fehlte. „Es ist," sagte er in Bezug auf das Stabat und den Paulus, „als vergliche man die Apenninen Italiens mit dem Templower Berg bei Berlin. Aber der Templower Berg hat darum nicht weniger Verdienste, und den Respect der großen Menge erwirbt er sich schon dadurch, daß er ein Kreuz auf dem Gipfel trägt. ‚Unter diesem Zeichen wirst Du siegen.' Freilich nicht in Frankreich, dem Lande der Ungläubigkeit, wo Herr Mendelssohn immer Fiasco gemacht hat. . . . Seine künstlerische Begabung ist groß, doch hat sie sehr bedenkliche Grenzen und Lücken." Das Conservatoire brachte die A-moll-Symphonie von Mendelssohn. Heine constatirt, daß sie „trotz der Anerkennung aller wahrhaft Kunstverständigen sehr frostig aufgenommen wurde". „Der zweite Satz," meint er (Scherzo in F-dur), „und das dritte Adagio in A-dur sind charaktervoll und mitunter von echter Schönheit. Die Instrumentation ist vortrefflich und die ganze Symphonie gehört zu Mendelssohns besten Arbeiten."

Man erstaunt über des Dichters vorsichtige Kritik, er lobt und tadelt in einem Athem, aber zweifellos ist ihm die Bedeutung Felix Mendelssohn-Bartholdy's niemals ganz klar geworden.

Wie Ludwig Börne, der für Hector Berlioz eine Lanze gebrochen hatte, ergriff auch Heine leidenschaftlich für den Musik-Revolutionär Partei. „Hier ist ein Flügelschlag," so verherrlicht er den Meister, „der keinen gewöhnlichen Sangesvogel verräth. Das ist eine colossale Nachtigall, ein Sprosser von Adlersgröße, wie es deren in der Urwelt gegeben haben soll. Ja, die Berlioz'sche Musik überhaupt hat für mich etwas Urweltliches, wo nicht gar Antediluvianisches."

Im Hause Ferdinand Hillers, in dem die vornehmsten Tonkünstler aus- und eingingen, war der Dichter ein gern gesehener Gast. „Hiller," schreibt Heine, „ist mehr ein denkender als ein fühlender Musiker, und man wirft ihm noch obendrein eine zu große Gelehrsamkeit vor. Geist und Wissenschaft mögen wohl manchmal in den Compositionen dieses Doctrinärs etwas kühlend wirken, jedenfalls aber sind sie immer anmuthig, reizend und schön." Hiller urtheilt freilich bescheidener über seine Leistungen in dieser Epoche. „In ewiger Unzufriedenheit," heißt es in einem seiner Briefe, „mit dem, was ich hervorbrachte, und zu gleicher Zeit von dem Meisten, was ich hörte, wenig erbaut, stockte mein Productionsvermögen oft längere Zeit gänzlich, ja, ich hatte mehr als einmal Lust, die ganze Musik an den Nagel zu

hängen, die mir ohnedies in diesem großartigen Treiben als etwas sehr Geringes vorkam. Unglücklicherweise hatte ich damals auch nicht nöthig, Geld zu verdienen, und es giebt wohl wenig Beschäftigungen, die einem auf die Länge wichtig erscheinen, wenn sie einem nicht nothwendig sind."

Im Sommer 1839 war unter ganz andern Verhältnissen ein unbekannter deutscher Musiker, Richard Wagner, den Kopf voll kühner Opernpläne, aber arm wie Hiob, mit seiner Frau und einem Neufundländer Hunde nach Paris gekommen. Heinrich Laube führte Heine „den unbekannten Musiker" zu. Der Director der großen Oper, Leon Pillet, hatte Richard Wagner durch Meyerbeers Vermittlung aufgefordert, eine zwei- oder dreiactige Oper zu schreiben. „Ich hatte für diesen Fall," erzählt Wagner, „mich bereits mit einem Sujet-Entwurf vorgesehen. Der ‚fliegende Holländer', dessen innige Bekanntschaft ich auf der See gemacht hatte (auf der Fahrt von Riga nach London), fesselte fortwährend meine Phantasie; dazu machte ich die Bekanntschaft von H. Heine's eigenthümlicher Anwendung dieser Sage (in den Memoiren des Herrn v. Schnabelewopski) in einem Theile seines ‚Salons'. Besonders die von Heine einem holländischen Theaterstücke gleichen Titels entnommene Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Oceans gab mir Alles an die Hand, diese Sage zu einem Opernsujet zu benutzen. Ich verständigte mich mit Heine selbst, verfaßte den Entwurf und übergab ihn dem Herrn Leon Pillet." Bekanntlich brachte Wagner eine

Aufführung seines „Holländer“ in Paris nicht zu Stande, sondern kehrte, aller Hülfsmittel beraubt, nach Deutschland zurück. Heine zieht — freilich vergeblich — „gegen die abgefeimten Roués der Pariser Comödiantenwelt“ zu Felde, die dem deutschen Talent Weg und Steg versperren. „Welche traurigen Erfahrungen,“ ruft er aus, „mußte Herr Richard Wagner machen, der, endlich der Sprache der Vernunft und des Magens gehorchend, das gefährliche Project, auf der französischen Bühne Fuß zu fassen, klüglich aufgab und nach dem deutschen Kartoffelland zurückflatterte.“

1844 war Donizetti nach längerer Abwesenheit nach Paris zurückgekehrt. Er hatte seinen Zenith längst überschritten. „Wie ich höre,“ spottet Heine, „hat auch jener Achilles (Donizetti) sich in sein Zelt zurückgezogen; er boudirt, Gott weiß warum! und er ließ der Direction melden, daß er die versprochenen 25 Opern nicht liefern werde, da er gesonnen sei, sich auszuruhen. Welche Prahlerei! Wenn eine Windmühle dergleichen sagte, würden wir nicht weniger lachen. Entweder hat sie Wind und dreht sich, oder sie hat keinen Wind und steht still.“ 1847 wurde Donizetti in die Irrenanstalt zu Ivry bei Paris gebracht. Ein Jahr später sank Heine auf sein Schmerzenslager: „Für mich,“ klagt er, „hat alle Musik aufgehört und ich ahnte nicht, als ich das Leidensbild Donizetti's crayonnirte, daß eine ähnliche und weit schmerzlichere Heimsuchung mir nahte.“

Die „musikalischen Berichte“ eines unserer größten

Dichter über die Musikzustände und die Musiker seiner Zeit bilden ohne Zweifel eine auch für unsere Tage noch sehr werthvolle literarische Hinterlassenschaft; ihre glänzende Sprache, der überquellende Humor, der beißende Spott, womit sie gewürzt sind, dürfen uns jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß Heine — um den landläufigen Ausdruck zu gebrauchen — nicht musikalisch gewesen ist. Aber er besaß die überwindende Kraft und die Gewandtheit des Genies, sich mit unglaublicher Schnelligkeit in das Reich der Töne hineinzuleben, die Individualität der Künstler zu charakterisiren und die Anschauung der gebildeten musikalischen Welt zu reproduciren.

Unsere größten Liedercomponisten haben bekanntlich mit Vorliebe die Gedichte Heine's in Musik gesetzt, auch heuer noch gewinnen unsere Tondichter aus dem Jungbrunnen Heine'scher Poesie trotz der modernen lyrischen Massenproduction immer aufs Neue musikalische Anregung und Gedanken. An Wilhelm Müller schreibt Heine einmal: „Ich habe sehr früh schon das deutsche Volkslied auf mich einwirken lassen" und in der Vorrede zu den „Reisebildern" nennt er seine Gedichte „eine Art Volkslieder der neuern Gesellschaft". In der That liegt die außerordentliche Compositionsfähigkeit der Heine'schen Gedichte in ihrer volksthümlichen Form, in jenem wunderbaren Tonfall, der eine kunstvolle Metrik verschmähend in rhythmischem Wohlklang die geheimsten Regungen des Menschenherzens am schönsten wiederspiegelt.

Grillparzer

Grillparzer.

An der Neige des vorigen und zu Beginn unseres Jahrhunderts bildete Wien den Mittelpunkt der gesammten musikalischen Welt. Der alte Haydn hatte seine Oratorien vollendet und darin den Gipfel seiner Meisterschaft erreicht, Mozarts herrliche Opernklänge waren zum ersten Mal vorübergerauscht und schon stieg verheißungsvoll der Genius eines Beethoven am Himmel der Kunst empor. Grillparzers Jugendzeit fällt unmittelbar mit dieser bedeutenden Epoche in der Geschichte der Musik zusammen. Während die literarischen Interessen damals ganz in den Hintergrund traten, war es vor allen schönen Künsten die Musik, welche die österreichische Kaiserstadt in Bewegung setzte und in Spannung erhielt.

Fast jede angesehene Familie unterhielt Beziehungen zu ausgezeichneten Tonkünstlern; auch Grillparzers Mutter, aus der bekannten Künstlerfamilie der Sonn-

leithner stammend, war eine vortreffliche Clavierspielerin und „lebte und webte in der Musik". „Ehe ich noch," erzählt der Dichter, „den vollkommenen Gebrauch meiner Gliedmaßen hatte, setzte sich meine für Musik begeisterte Mutter vor, mich in die Geheimnisse des Clavierspiels einzuweihen. Noch gellt in meinen Ohren der Ton, mit dem die sonst nachsichtige Frau in ihrem Eifer die Lage der Noten ober den Linien, zwischen den Linien, unter den Linien, auf den Linien in mich hineinschrie. Wenn nun gar der Versuch auf dem Clavier gemacht wurde und sie mir bei jedem verfehlten Ton die Hand von den Tasten riß, duldete ich Höllenqualen." Trotz ihres stark ausgeprägten musikalischen Talents besaß Grillparzers Mutter nicht die Fähigkeit, ihren Sohn zu unterrichten. Als sie bemerkte, daß er nicht die geringsten Fortschritte machte, nahm sie einen Clavierlehrer, der indessen keine besseren Erfolge erzielte. Johann Medaritsch, so hieß der Claviermeister, war ein verkommenes, musikalisches Genie, der während der Unterrichtsstunden mit dem Schüler allerlei Possen trieb und seine eigenen endlosen Phantasien vortrug. Franz kam nicht weiter, am Ende war ihm das Clavierspiel verhaßt. „Diese Abneigung gegen das Clavierspiel," berichtet er, „nahm mit den Jahren zu, ohne eine Abneigung gegen die Musik zu sein. Denn als mein zweiter Bruder, der überhaupt kein Freund des Lernens war, um sich dem verhaßten Clavierspiel zu entziehen, eine Lust zur Violine vorgab, auch einen

Geigenmeister erhielt, bei dem er aber ebensowenig lernte als bei dem Claviermeister, nahm ich bei jeder Gelegenheit seine Violine zur Hand, übte Scalen und Beispiele und spielte endlich mit dem Meister leichte Duette, ohne je die geringste Anweisung erhalten zu haben. Der alte Deavis, so hieß er, schrieb mir ein großes Talent zu und beschwor meine Eltern, mich fortfahren zu lassen. Es wurde aber verweigert, ja mir sogar die Violine aus der Hand genommen. Die verweigerte Violine machte mir das Clavier noch verhaßter." Nachdem Medaritsch Wien verlassen hatte, trat ein neuer Clavierlehrer an seine Stelle. Als Franz gelegentlich einer größeren Abendgesellschaft im elterlichen Hause einmal aufgefordert wurde, etwas vorzutragen und schlecht spielte, jagte ihn der heftige Vater vom Clavier und verbot ihm, das Instrument wieder zu berühren.

Nach diesem Vorfall, der das zarte Gemüth des Knaben auf's Heftigste erschüttert hatte, vergingen Jahre, ehe er der Tonkunst wieder näher trat. „Ich hatte nun," lesen wir in seiner Selbstbiographie, „Alles vergessen, selbst die Noten waren mir fremd geworden. Da kam mir nun zu Statten, daß mein erster Claviermeister, als er mich in halb kindischer Tändelei bezifferten Baß spielen ließ, mir eine Kenntniß der Grundaccorde beigebracht hatte. Ich ergötzte mich an dem Zusammenklang der Töne, die Accorde lösten sich in Bewegungen auf und diese bildeten sich zu einfachen Melodien. Ich gab den Noten den Abschied und spielte aus dem Kopfe.

Nach und nach erlangte ich darin eine solche Fertigkeit, daß ich stundenlang phantasiren konnte. Oft legte ich einen Kupferstich vor mich auf das Notenbild und spielte die darauf dargestellte Begebenheit, als ob es eine musikalische Composition wäre. Ich erinnere mich noch, daß später während meiner Hofmeisterschaft in einem vornehmen Hause der Geigenmeister des jungen Grafen, ein sehr geschätzter Musiker, mir viertelstundenlang außer der Thüre zuhörte und beim Eintritt seines Lobes kein Ende finden konnte." Nachdem sich Grillparzer durch seine natürliche musikalische Veranlagung gefördert sah, studirte er Contrapunkt und Harmonielehre und componirte eine Reihe von Liedern, darunter Goethe's „König von Thule", „woran sich sein Vater gegen seine sonstige Gewohnheit nicht satt hören konnte."

Der jähe Tod ihres Ernährers brachte die Familie Grillparzer vorübergehend in eine bedrängte Lage. Erst nachdem Franz eine Staatsanstellung erhalten hatte, konnte er daran denken, sich mit der Mutter in glücklichem Zusammenleben behaglich einzurichten. Aber noch ehe er seines Glückes recht theilhaftig geworden war, entriß ihm der Tod in der Blüthe ihrer Jahre auch die geliebte Mutter. Der Dichter eilte nach Italien, sich von dem harten Schlage zu erholen. Kaum nach Wien zurückgekehrt, übermannte ihn der Schmerz um die liebe Todte auf's Neue, sie fehlte ihm überall, er fand das Dasein ohne sie unerträglich. „Ich hatte in der letzten Zeit," schreibt er, „mit meiner Mutter häufig

Compositionen großer Meister, für das Clavier eingerichtet, gespielt. Bei all diesen Symphonien Haydns, Mozarts, Beethovens dachte ich fortwährend auf mein goldenes Vließ, und die Gedanken-Embryonen verschwammen mit den Tönen in ein ununterscheidbares Ganzes. Auch diesen Umstand hatte ich vergessen oder war wenigstens weit entfernt, darin ein Hilfsmittel zu suchen. Nun hatte ich schon früher die Bekanntschaft der Schriftstellerin Karoline Pichler gemacht und setzte sie auch jetzt fort. Ihre Tochter war eine gute Clavierspielerin und nach Tische setzten wir uns manchmal an's Instrument und spielten zu vier Händen. Da ereignete sich nun, daß, wie wir auf jene Symphonien geriethen, die ich mit meiner Mutter gespielt hatte, mir alle Gedanken wieder daraus zurückkamen, die ich bei jenem ersten Spielen halb unbewußt hineingelegt hatte. Ich wußte auf einmal wieder, was ich wollte, und wenn ich auch den eigentlichen prägnanten Standpunkt der Anschauung nicht mehr rein gewinnen konnte, so hellte sich doch die Absicht und der Gang des Ganzen auf. Ich ging an die Arbeit, vollendete die Argonauten und schritt zur Medea." Im Entwicklungsgang des Dichters ist es ein psychologisch merkwürdiger Umstand, daß seine dramatischen Pläne während des musikalischen Genusses Form und Leben gewannen, daß ihn die Musik gleichsam zum dichterischen Schaffen führte.

In seiner Vereinsamung und trüben Stimmung suchte Grillparzer die heitere Geselligkeit im Hause des

Kaiserlichen Rathes Fröhlich auf, dessen liebliche Tochter Kathi sein Herz erobert hatte. Dort traf er mit Beethoven, Schubert, Karl Maria von Weber und anderen bedeutenden Musikern zusammen. Schubert übte zunächst seinen ganzen Zauber auf ihn aus, und mit Joseph Sonnleithner und Fröhlich eröffnete er die Subscriptionsliste zur Bestreitung der Druckkosten der ersten Schubert-Lieder. Aus dieser Zeit stammt das Gedicht „Als sie (Kathi Fröhlich) am Clavier saß", während Schubert phantasirte.

Seine Eindrücke im Verkehr mit Beethoven hat Grillparzer in seinen „Erinnerungen an Beethoven" niedergelegt. Bei all' seiner Verehrung für den großen Meister hatte er für dessen Compositionen aus der letzten Schaffensperiode wenig oder kein Verständniß. „An die Beethoven-Enthusiasten" lautet sein Epigramm:

„Wie ihr, hab' ich Beethoven hoch geehrt,
Wobei jedoch als Unterschied sich anhängt,
Daß wo eure Bewunderung erst recht anfängt,
Die meinige schon wieder aufhört."

Während Lenau nach der ersten Aufführung der neunten Symphonie in Worte glühender Begeisterung ausbrach, konnte Grillparzer, der gleichfalls zugegen war, dem gewaltigen Werke keinen Geschmack abgewinnen.

„Die Ahnfrau," erzählt Grillparzer, „Sappho, Medea, Ottokar waren erschienen, als mir plötzlich von dem damaligen Oberleiter der beiden Hoftheater, Grafen

Moriz Dietrichstein, die Kunde kam, Beethoven habe sich an ihn gewendet, ob er mich vermögen könne, für ihn, Beethoven, ein Opernbuch zu schreiben. Diese Anfrage, gestehe ich es nur, setzte mich in nicht geringe Verlegenheit. Einmal lag mir der Gedanke, je ein Opernbuch zu schreiben, an sich schon fern genug, dann zweifelte ich, ob Beethoven, der unterdessen völlig gehörlos geworden war und dessen letzte Compositionen, unbeschadet ihres hohen Werthes, einen Charakter von Herbigkeit angenommen hatten, der mir mit der Behandlung der Singstimmen im Widerspruche zu stehen schien: ich zweifelte, sage ich, ob Beethoven noch im Stande sei, eine Oper zu componiren. Der Gedanke aber, einem großen Manne vielleicht Gelegenheit zu einem, für jeden Fall höchst interessanten Werke zu geben, überwog alle Rücksichten, und ich willigte ein. Unter den dramatischen Stoffen, die ich mir zu künftiger Bearbeitung aufgezeichnet hatte, befanden sich zwei, die allenfalls eine opernmäßige Behandlung zuzulassen schienen. Der eine bewegte sich im Gebiete der gesteigertsten Leidenschaft. Aber nebstdem, daß ich keine Sängerin wußte, die der Hauptrolle gewachsen wäre, wollte ich auch nicht Beethoven Anlaß geben, den äußersten Grenzen der Musik, die ohnehin schon wie Abstürze drohend da lagen, durch einen halb diabolischen Stoff verleitet, noch näher zu treten. Ich wählte daher die Fabel der Melusine, schied die reflectirenden Elemente nach Möglichkeit aus und suchte durch Vorherr-

schen der Chöre, gewaltige Finales, und indem ich den dritten Act beinahe melodramatisch hielt, mich der Eigenthümlichkeiten von Beethovens letzter Richtung möglichst anzupassen. Mit dem Compositeur früher über den Stoff zu conferiren unterließ ich, weil ich mir die Freiheit meiner Ansicht erhalten wollte, auch später Einzelnes geändert werden konnte und endlich ihm ja freistand, das Buch zu componiren oder nicht. Ja, um ihm in letzterer Beziehung gar keine Gewalt anzuthun, sandte ich ihm das Buch auf demselben Wege zu, auf dem die Anforderung geschehen war. Er sollte durch keine persönliche Rücksicht irgend einer Art bestimmt oder in Verlegenheit gesetzt werden." Daraufhin fand eine Zusammenkunft zwischen Beethoven und Grillparzer statt. Beethoven versprach mit der Composition in einigen Tagen zu beginnen und drang auf einen Contract, der die Rechte des Componisten und Librettodichters wahren sollte. In der That ging aber Beethoven nicht an die Arbeit, Grillparzer war der Letzte, ihn daran zu erinnern und die Composition der Oper unterblieb. „Beethoven," schrieb Grillparzer zürnend, „hatte sich so sehr an einen ungebundenen Flug seiner Phantasie gewöhnt, daß kein Operntext der Welt im Stande gewesen wäre, seine Ergüsse in gegebenen Schranken festzuhalten. Er suchte und suchte und fand keines, weil es für ihn keines gab." Im Gegensatz zu Grillparzer behauptet Rellstab nach mündlichen Aeußerungen Beethovens, der Componist „habe anders gewollt

als Grillparzer," das Libretto habe ihn nicht zur Composition anregen können. Es bleibe dahingestellt, ob Beethoven ernsthaft daran gedacht hatte die Melusine zu componiren, im Nachlaß fand sich nichts, was darauf schließen ließe. Grillparzer hatte in der Wahl des romantischen Opernstoffes einen Irrthum begangen. Die tiefe Kunst des großen Musikers konnte sich nur einer Dichtung von höchster Kraft und Leidenschaft vermählen. Konradin Kreutzer setzte später die Melusine in Musik und fiel mit seiner Oper durch. Als Beethoven 1827 starb, vergaß Grillparzer allen Groll und hielt ihm eine herrliche Grabrede. „Den Ihr betrauert," schloß er, „er steht von nun an unter den Großen aller Zeiten, unantastbar für immer. Drum kehrt nach Hause betrübt, aber gefaßt. Und wenn euch je im Leben, wie der kommende Sturm, die Gewalt seiner Schöpfungen übermannt, wenn euer Entzücken dahinströmt in der Mitte eines jetzt noch ungeborenen Geschlechts, so erinnert euch dieser Stunde und denkt: wir waren dabei, als sie ihn begruben, und als er starb, haben wir geweint."

1836 reiste Grillparzer nach Frankreich und England. In Paris lernte er die hervorragendsten zeitgenössischen Componisten und ihre Werke kennen. Meyerbeer machte auf ihn den Eindruck „eines wackeren Mannes mit Künstleraugen, nicht aufgeblasen durch seine neuesten Erfolge." Ueber die Hugenotten meldet das Reisetagebuch: „Die Ouverture ging an, vielmehr nur

Introduction. Ich war zu gespannt, als daß sie mir besonders hätte gefallen können. Der Vorhang geht in die Höhe. Eine Art Fest katholischer Herren. Das Arrangement nicht besonders. Das Opernbuch hat den Fehler, um $^3/_4$ zu lang zu sein. Die Musik muß nur immer hinter den Worten herlaufen, daß ihr ja keines entgeht, wodurch sie sich, besonders Anfangs, zu wenig in sich selbst concentriren kann. Macht daher eine etwas zerstreuende Wirkung. Dazu sind zu complicirte Zustände, so daß man sich, selbst mit dem Buche in der Hand, kaum zurechtfinden kann. In der Mitte des dritten Actes fängt mit einem Duo eigentlich die Musik der Oper an und erhält sich recht kräftig, oft ausgezeichnet, bis an's Ende. Ich war aber durch die Bemühungen, schon dem Anfange zu folgen, viel zu sehr hergenommen, als daß sich mir die Folge klar auseinander gesetzt hätte. Muß daher noch einer Vorstellung beiwohnen, um auch nur gegenüber mir selbst mir ein Urtheil zu erlauben." Bei einem späteren Besuche der Oper schreibt er über die Hugenotten: „Die Schuld des ersten Actes liegt im Buche. Die verwickelte Lustspiel-Intrigue und der zu viele Text machen es der Musik unmöglich zu folgen. Im zweiten Act hätte sich gute Musik machen lassen, sie wurde aber nicht gemacht. Der Anfang wenigstens böte Gelegenheit, dann kommt wieder ein Stück Comödie, wie im ersten Aufzuge. Der dritte Act beginnt mit einem sehr guten Chor, nimmt dann etwas ab, erhebt sich aber sehr in dem Duett

zwischen Valentine und Marcel. Gegen den Schluß kam mir eine Theaterschwäche. Ich erinnere mich aber, daß es mir das erste Mal gefiel. Von nun an ist die Musik wahrhaft großartig. Man vermißt das etwas sparsamer gehaltene melodische Element weniger, und die Situationen werden von der Composition auf's Hinreißendste unterstützt, mit Ausnahme einer Cavatine gegen den Schluß, die in Nourrits Munde (Sänger der großen Oper) sich etwas abgeschmackt ausnimmt ... Wenn ich die Hugenotten mit Robert dem Teufel vergleichen sollte, so hat letzterer bei Weitem mehr schöne Einzelheiten, dafür aber nichts, was sich so sehr auf gleicher Höhe erhielte, als die zwei oder wenn man will, die drei letzten Acte der Hugenotten."

In der großen Oper hörte Grillparzer Rossini's „Tell" und Halevy's „Jüdin". „Die Musik der Jüdin," sagte er, „ist größtentheils blinder Lärm, bis auf einige choralmäßige Chöre, die wirklich schön sind." Bei Frau von Rothschild machte er Aubers Bekanntschaft; Meyerbeer stellte ihm Thalberg den „Clavierspieler par excellence", vor. Die Kunst Franz Liszts vermochte seinen Beifall nicht zu gewinnen. In den „Invectiven" heißt es:

„Den Magyarismus halte so fern als möglich Dir,
Man fühlt sonst, daß Du doch nur Zigeuner auf dem Clavier."

In London wohnte er im Drurylane-Theater einem großen Concert bei. „Größtentheils holländische Musik," meldete er, „die Chöre sehr gut, wahrscheinlich wegen

vielmaliger Wiederholung. Anfangs auch die Solostimmen gut. Endlich machte man sich's aber leichter und es ging so schlecht, daß man sich die Ohren hätte verhalten mögen. Madame Malibran sang ein paar wenig bedeutende Dinge, wobei sie sich sehr gut selbst auf dem Clavier accompagnirte. Sie ist eine hinreißende Frau." Im King-Theater hörte er den norwegischen Violinkünstler Ole Bull. „Der Künstler," bemerkte er, „vortrefflich, was die mechanische Fähigkeit betrifft. Der Körper Paganini's ohne seine Seele. Selbst die Schwierigkeiten weiß er mit dem eigentlich musikalischen Theil nicht so zu verbinden, daß sie zusammen ein Ganzes ausmachten, sie bleiben meistens ein Getrenntes. Kunststücke zum Bewundern. Moscheles spielte eine Phantasie; d. h. phantasirte zu Hause und spielte dann im Theater. Im Anfang sogar ohne Bestimmtheit und Sicherheit, dann rollte es glatt weg. Thalberg hat für mich die anderen Clavierspieler verdorben. Seinen Ton muß man bei Moscheles nicht suchen, selbst in Geläufigkeit, namentlich in den Octavenpassagen steht er ihm nach."

In die Heimath zurückgekehrt, nahm Grillparzer an dem Musikleben Wiens den regsten Antheil. Nachdem er sich schon früher in der Composition versucht hatte, gab er nunmehr seine Rhapsodien für das Pianoforte bei Haslinger heraus. Dabei beschäftigte ihn das Studium der classischen Musik und seine Verehrung für Mozart kannte keine Grenzen.

„Nächst Raphael dem Maler der Madonnen
Steht er deßhalb ein gleichgeschaarter Cherub,
Der Ausdruck und der Hüter wahrer Kunst,
In der der Himmel sich vermählt der Erde."

Die zunehmenden Jahre fanden den Dichter in seiner einseitigen musikalischen Richtung unverändert dem Umschwung, der sich allmälig auf dem Gebiete der Opernmusik seit dem Auftreten Richard Wagners zu vollziehen begann, begegnete er mit offenkundiger Feindschaft.

„Erscheint Freund Wagner auch denn auf der Bühne?
Ein magrer Geist mit einer Krinoline."

Ein anderes Epigramm, „Der Compositeur", kann sich nur auf Wagner beziehen:

„Man sagt, Du verachtest die Melodie,
Schon das Wort erfüllt Dich mit Schauer;
So ging's auch dem Fuchs, dem enthaltsamen Vieh,
Der fand die Trauben zu sauer."

Den zahlreichen Gegnern Richard Wagners gab Grillparzer willkommene Waffen in die Hand. Die Ouverture zum Tannhäuser geißelte er in einer Satire: „Ich habe die Ouverture zum Tannhäuser gehört," spottete er, „und bin entzückt. Heißt das gegenwärtig, denn während des Anhörens thaten mir die Ohren ziemlich weh. Ich bemerkte aber gleich, daß es sich hier nicht um ein Vergnügen für das Ohr, sondern um den Sinn und die tiefere Bedeutung handle. Ueber diese Bedeutung waren übrigens ich und einige neben mir sitzende Kunstfreunde, die damals gleich mir

nicht einmal den Titel des Werkes kannten, sehr im Zweifel. Der Eine meinte, die Musik drücke den russisch-türkischen Krieg aus, wo die Posaunen und die Trompeten des christlichen Chores den Todesmuth der Russen, und das Zittern der Violinen die Furcht der Türken versinnlicht, obwohl in Wahrheit die Türken sich nicht sehr zu fürchten schienen. Ein Zweiter meinte, es stelle den Eisstoß dar. Zwei Andere dachten, der Eine auf die Erschaffung, der Andere auf den Untergang der Welt. Endlich gab uns ein freundlicher Mann, leider erst am Schlusse der Ouverture, das Programm des Verfassers. Nun erst waren wir im Klaren und beschlossen, diese herrliche Ouverture bei keiner späteren Aufführung zu versäumen. Ein alter Herr, der hinter uns saß, meinte zwar, man sollte lieber nur das Programm lesen und die Musik gar nicht hören, um die Meinung des Tondichters ganz zu fassen, aber wer wird auf Leute achten, die hinter der Zeit zurückgeblieben sind. Es lebe der Fortschritt!"

Auch gegen Hector Berlioz, den Sturm- und Drang-Componisten, schleuderte der Dichter seine Pfeile. Die Berlioz-Feier in Wien gab zu folgender Invective Veranlassung:

„Der Haydn ist doch gar zu alt,
Was soll uns solch' Gewinsel!
Wir malen auch wie er gemalt,
Doch mit dem groben Pinsel.

Und hält sie Mozart noch behext,
Sein Reich soll bald verschwinden,

Wir denken mit der Quint und Sext,
Bei ihm war's blos Empfinden.

Beethoven erst hob sich vom Staub,
Drum sei er unser Lehrer,
Heißt das, von da an, wo er taub,
So wünschen wir die Hörer."

Die Nothwendigkeit einer Opernreform hatten die Dichter der classischen Periode bereits anerkannt. Als erste Voraussetzung der Reorganisation galt ihnen die naturgemäße Vereinigung der Schwesterkünste, Dichtkunst und Musik. Grillparzer vertritt in seinen musikalisch-ästhetischen Studien einen den Anschauungen der Classiker geradezu entgegengesetzten Standpunkt. „Meine Behauptung geht dahin," heißt es in den ästhetischen Studien, „daß die Musik, abgesehen von dem Mangel an Talenten, in Deutschland auf dem Wege der Verschlechterung sei, weil sie sich aus ihrem eigenen Gebiete in das der Poesie hinüber begeben hat. Hier ist nun vor Allem nöthig, daß wir die Gebiete der verschiedenen Künste zu bestimmen suchen. Wie unähnlich sie jedoch im Einzelnen sein mögen, so kommen sie doch in den Hauptbestimmungen, aus einer und derselben Richtung des menschlichen Geistes, der Kunst angehörig, wie natürlich überein. Diese Grundbedingungen oder wesentlichen Bestandtheile aller Kunst nun sind: Der sinnliche Eindruck, die Empfindung, der Gedanke. Was Einen dieser Factoren entbehrt, gehört nicht mehr der Kunst an, verschieden aber ist das Maß des Antheils und die Stufenfolge, in der die verschiedenen Künste an

denselben theilnehmen. Die Malerei (die Plastik mit einbegriffen) geht von sinnlichem Eindruck aus, erweckt dadurch den Gedanken und durch diesen die Empfindung. Die Musik, gleichfalls vom Sinn empfangen, geht jedoch unmittelbar auf die Empfindung über, und der Gedanke, der kaum je zum völligen Bewußtsein gelangt, ist in seiner Unbestimmtheit der letzte, gleichgültigste Bestandtheil des Wohlgefallens oder Mißfallens. Die Poesie endlich, die freilich auch sinnlich gehört oder gesehen werden muß, wo dann aus dem guten oder schlechten Fall der Verse allerdings ein Minimum von Lust oder Unlust entstehen mag, fängt doch eigentlich erst mit den den Worten entsprechenden Gedanken an, erregt durch ihre Verknüpfung die Empfindung, und die nicht von Außen hinein, sondern von Innen herausgehende Versinnlichung ist erst die letzte Stufe der Vollendung. Diese Unterschiede, wie gleichgültig sie von vorneherein scheinen mögen, bestimmen doch wirklich das Gebiet der Künste." In den Aphorismen „zur Musik" führt Grillparzer den Gedanken weiter aus. „Der übelste Dienst, den man in Deutschland den Künsten erweisen konnte, war wohl der, sie sämmtlich unter den Namen der Kunst zusammenzufassen. So viel Berührungspunkte sie unter sich allerdings wohl haben, so unendlich verschieden sind sie in den Mitteln, ja in den Grundbedingungen ihrer Ausübung. Wenn man den Grundunterschied der Musik und der Dichtkunst schlagend charakterisiren wollte, so müßte man darauf aufmerksam machen, wie die

Wirkung der Musik vom Sinnenreiz, vom Nervenspiel beginnt und, nachdem das Gefühl angeregt worden, höchstens in letzter Instanz an das Geistige gelangt, indeß die Dichtkunst zuerst den Begriff erweckt, nur durch ihn auf das Gefühl wirkt und als äußerste Stufe der Vollendung oder der Erniedrigung erst das Sinnliche theil nehmen läßt; der Weg beider ist daher gerade der umgekehrte. Die eine Vergeistigung des Körperlichen, die andere Verkörperung des Geistigen. Aus diesem theoretischen Unterschiede ergiebt sich nun aber ein wichtiger praktischer, in Bezug auf den Gebrauch des Häßlichen nämlich. Die Poesie darf das Häßliche (Unschöne) schon einigermaßen freigebig anwenden. Denn da die Wirkung der Poesie nur durch das Medium der unmittelbar von ihr erweckten Begriffe an das Gefühl gelangt, so wird die Vorstellung der Zweckmäßigkeit den Eindruck des Häßlichen (Unschönen) von vorneherein insoweit mildern, daß es als Reizmittel und Gegensatz sogar die höchste Wirkung hervorbringen kann. Der Eindruck der Musik aber wird unmittelbar vom Sinn empfangen und genossen, die Billigung des Verstandes kommt zu spät, um die Störungen des Mißfälligen wieder auszugleichen. Daher darf Shakespeare bis zum Gräßlichen gehen, Mozarts Grenze war das Schöne. Der oft gebrauchte Satz: die Musik ist eine Poesie in Tönen, ist ebensowenig wahr, als es der entgegengesetzte sein würde: Die Poesie ist eine Musik in Worten. Der Unterschied dieser beiden Künste liegt nicht blos in ihren

Mitteln; er liegt in den ersten Gründen ihres Wesens. Drei Hauptunterschiede im Wesen der Musik und Poesie müssen nothwendig auch eine große Verschiedenheit in den Gesetzen ihrer beiderseitigen Hervorbringungen veranlassen. Diese sind: Erstens, daß eine Verbindung von Tönen gefallen, ja sogar auf das Gemüth wirken kann, ohne daß man sich etwas dadurch Ausgedrücktes dabei bestimmt zu denken braucht, was bei Worten nicht der Fall ist, die immer nur durch ihren Sinn wirken. Zweitens, daß die Worte zunächst auf den Verstand und höchstens durch ihn auf die Sinne, die Töne aber zunächst auf die Sinne und nur durch sie entfernt auf den Verstand wirken. Drittens, daß Töne nur höchst allgemein und vag bezeichnen, und zwar fast allein Gefühle, nie Sachen; indeß das Wort mit der Schärfe des Begriffes bezeichnet. Ich möchte ein Gegenstück zu Lessings Laokoon: über die Grenzen der Musik und Poesie schreiben. Es müßte darin gezeigt werden, wie unsinnig es sei, die Musik bei der Oper zur bloßen Sclavin der Poesie zu machen und zu verlangen, daß erstere, mit Verleugnung ihrer eigenthümlichen Wirksamkeit, sich darauf beschränke, der Poesie unvollkommen nachzulallen mit ihren Tönen, was diese deutlich spricht mit ihren Begriffen. Es müßte aufmerksam darauf gemacht werden, um wie viel und worin der Kreis der Musik weiter ist und worin enger; wie verschieden die Art ihrer Wirkung ist, bei der Musik zuerst, als Sinn und Nervenreiz, nur mittelbar den Verstand berührend;

bei der Poesie erst durch das Medium des Verstandes auf das Gemüth wirkend. Wie die Musik als eine für sich bestehende Kunst ihre eigenen, an Regeln gebundenen und in ihrer eigenen Wesenheit gegründeten Bedingungen habe, die sie Niemandem, auch der Poesie zuliebe nicht, aufgeben kann und darf; daß sie, wenn sie ein Thema aufgefaßt hat, es organisch ausbilden und zu Ende führen muß, die Poesie mag auch dagegen einwenden, was sie will. Hier sei darauf hingedeutet, wie selbst die größten, ja darunter die denkendsten Tonsetzer in ihren Opern das vielmalige Wiederholen einzelner Worte und Sätze, ja oft ganzer Stellen, zum großen Skandal der Dichter nicht aufgeben wollen. Als Grundsatz gelte: Keine Oper solle vom Gesichtspunkte der Poesie betrachtet werden — von diesem aus ist jede dramatisch-musikalische Composition Unsinn — sondern vom Gesichtspunkte der Musik: als ein musikalisches Bild mit darunter geschriebenem, erklärendem Texte. Ballet-Musik wäre eigentlich der Triumph der Tonkunst, wenn sie einmal aus sich herausgeht, vorausgesetzt, daß wir nämlich eigentliche Ballete hätten und nicht Gauklersprünge. Es wird keinem Operncompositeur leichter sein, genau auf die Worte des Textes zu setzen, als dem, der seine Musik mechanisch zusammensetzt; da hingegen der, dessen Musik ein organisches Leben, eine in sich selbst gegründete innere Nothwendigkeit hat, leicht mit den Worten in Collision kommt. Jedes eigentlich melodische Thema hat nämlich

sein inneres Gesetz der Bildung und Entwickelung das, dem eigentlich musikalischen Genie heilig und unantastbar ist, und das er den Worten zu Gefallen nicht aufgeben kann. Der musikalische Prosaist kann überall anfangen und überall aufhören, weil Stücke und Theile sich leicht versetzen und anders ordnen lassen; wer aber Sinn für ein Ganzes hat, kann es nur entweder ganz geben oder ganz bleiben lassen. Das soll nicht der Vernachlässigung des Textes das Wort reden, sondern sie nur in einzelnen Fällen entschuldigen, ja rechtfertigen. Daher ist Rossini's kindisches Getändel doch mehr werth als Mosels prosaische Verstandesnachäffung, welche das Wesen der Musik zerreißt, um den hohlen Worten des Dichters nachzustottern; daher kann man Mozarten häufig Verstöße gegen den Text vorwerfen, Glucken nie; daher ist das so gepriesene Charakteristische der Musik häufig ein sehr negatives Verdienst, das sich meistens darauf beschränkt, daß die Freude durch Nicht-Traurigkeit, der Schmerz durch Nicht-Lustigkeit, die Milde durch Nicht-Härte, der Zorn durch Nicht-Milde, die Liebe durch Flöten und die Verzweiflung durch Trompeten und Pauken mit obligaten Contrabässen ausgedrückt wird. Der Situation muß der Tonsetzer treu bleiben, den Worten nicht; wenn er bessere in seiner Musik findet, so mag er immer die des Textes übergehen. Dies führt wieder auf den schon öfter bemerkten Unterschied zwischen Singspiel und Oper. Im ersteren (wozu fast alle Opern des wahrhaft großen

Gluck gehören) dient die Musik dem Text, in der zweiten ist der Text die Unterschrift des musikalischen Bildes. Wäre die Musik in der Oper nur da, um das noch einmal auszudrücken, was der Dichter schon ausgedrückt hat, dann laßt mir die Töne weg, ich will die Worte des Dichters allein lesen, denn die Musikbegleitung wäre in diesem Falle denn doch nur ein Kunststück, ein Gauklerversuch, mit andern, scheinbar unzureichenden Darstellungsmitteln das zu erreichen, was der Andere leichter, verständlicher und genügender schon erreicht hat. Oder soll dadurch der Eindruck des Gedichtes verstärkt werden? Das mag bei Gedichten gelten, die keine sind, wie z. B. bei italienischen Operntexten; dann aber enthaltet Euch von eigentlichen Dichterwerken und hört auf, zu klagen, daß nur schlechte Dichter Euch Textbücher machen wollen. Aber das Alles ist's nicht. Sämmtliche Künste, wenngleich aus gemeinschaftlicher Wurzel entsprossen, sind streng getheilt in ihren Gipfeln. Wo die Poesie aufhört, fängt die Musik an. Wo der Dichter keine Worte mehr findet, da soll der Musiker mit seinen Tönen eintreten. Wer Deine Kraft kennt, Melodie! Die Du, ohne der Worterklärung eines Begriffs zu bedürfen, unmittelbar aus dem Himmel, durch die Brust wieder zum Himmel zurückziehst, wer Deine Kraft kennt, wird die Musik nicht zur Nachtreterin der Poesie machen: er mag der letzteren den Vorrang geben (und ich glaube, sie verdient ihn auch, wie ihn das Mannesalter verdient vor der

Kindheit), aber er wird auch der Ersteren ihr eigenes, unabhängiges Reich zugestehen und Beide wie Geschwister betrachten und nicht wie Herren und Knecht, oder auch nur wie Vormund und Mündel. — Die von einer Oper eine rein dramatische Wirkung fordern, sind gewöhnlich Jene, die dagegen auch von einem dramatischen Gedichte eine musikalische Wirkung begehren (d. i. Wirkung mit blinder Gewalt.)"

Grillparzers musikalische Aesthetik läßt sich nur aus seiner poetischen Eigenart begreifen. Seiner dichterischen Begabung war das Gefühl für den äußeren und inneren Rhythmus, der das Wesen der Lyrik ausmacht und sich mit der Melodie auf's Innigste berührt, sehr spärlich zugemessen. Konnte er aus diesem Grunde der nahen Verwandtschaft, die Dichtkunst und Musik mit einander verbinden, kein Verständniß entgegenbringen, so mußte ihn seine Theorie, jede der Schwesterkünste nur für sich gelten zu lassen, naturgemäß dazu verleiten, in seinen Gedanken über die Oper die wunderlichsten Dinge zum Kunstprincip zu erheben. Er sollte es nicht mehr erleben, daß sich die Idee des musikalischen Drama's, die er so hartnäckig bekämpft hatte, verwirklichte und daß der Componist des von ihm so vielgeschmähten Tannhäuser berufen war, das „Kunstwerk der Zukunft" aufzurichten.

Personalregister.

Agricola 47. 51.
Alexander, Graf von Württemberg 205.
Algarotti, Graf 36 f.
Amalia, Herzogin 24.
André, Johann 92.
Arnim, Achim v. 165.
— Bettina v. 167.
Artôt 207.
Auber 249.
Bach, Johann Sebastian IX. 3. 9. 72. 112. 188. 225.
— K. P. Emanuel 7. 56. 65.
Bay 36.
Becher, Dr. 214.
Beethoven 100 ff. 168 f. 180. 188. 196. 204 f. 231. 239. 243 ff. 253.
Berlioz 227. 233. 252.
Blumenthal, Joseph v. 203.
Bodmer 3.
Boucher 222.
Börne, Ludwig 233.
Brandes, Georg 153.
Breitkopf, Johann Gottlieb Immanuel 91.
Brentano, Cl. 165. 181.
Brion, Friederike 91.
Brizzi 105.
Bruch 74.
Brückner 47.
Bückeburg, Graf zu 121 f.
Calderon 181 f. 199.
Carl, Herzog von Württemberg 64.
Cherubini 180. 227.
Chopin 227. 230 f.
Cimarosa 95.
Cobentzl, Graf v. 10.
Cornelius, Peter 200.
Cotta 205.
Czerny 203.
Cuno 186.
Denis, Pater 5 f. 8.
Dessauer, Joseph 215.
Diderot 110.
Dietrichstein, Moriz Graf 245.
Dörffert 174.
Donizetti 235.
Dreyschock 227.
Eberwein, Hofkapellmeister 104.
Eichendorff 165.
Evers, Karl 209 ff.
— Kathinka 212.
Fasch 72.
Fouqué 188 f.
Fröhlich, Rath 244.
— Kathi 244.
Galuppi 24.
Gebler, Freiherr v. 29.

Gellert IX.
Gerstenberg 4. 6. 30.
— Sophie 4.
Gleim 143.
Gluck X. 6 ff. 12 ff. 31. 36 ff. 78. 133. 161. 180. 258.
— Marianne v. 9. 11 f. 31.
Goerres 166.
Goethe X f. 31 f. 68 ff. 83. 85. 89 ff. 122. 143. 164. 166 ff. 175. 177. 221. 242.
Graun 36.
Grillparzer 239 ff.
Groß, Karl 209.
Gruber 23.
Günderode 167.
Händel IX. 3. 36. 72. 122. 127. 188.
Hagedorn 30.
Halevy 249.
Hamann 118.
Hartknoch 118.
Haslinger 250.
Hasse, Faustina 178.
Hasse 5. 36. 91.
Haydn 102. 179. 239. 252.
Heine, Heinrich 221 ff.
Heinse, Wilhelm 23.
Herder X f. 16. 84 117 ff. 143.
— Karoline v. 117 ff.
Hiller, Johann Adam 91.
— Ferdinand 217. 227. 233.
Hippel 179. 190.
Hitzig 180. 182 f. 184. 186. 188.
Hoffmann, E. T. A. 148. 173 ff. 224.
Holbein 187 f.
Holstein, Prinz Peter v. 120.
Hoven, Fr. W. v. 64.
Humboldt, W. v. 81 f.
Hummel 105.
Jacobi 30.
Iffland 76.
Kaiser, Philipp Christoph 92 ff.
Kalb, Charlotte v. 143.
Kalkbrenner 227.
Kant 85.
Karl der Fünfte 30.
Karl August 33 f.
Kaufmann, Angelika 95.
Kayser 36.
Kerner, Justinus 205.
Kirnberger, Johann Philipp 46 f.
Klein, Joseph 224.
— Bernhard 224.
Klopstock X. 3 ff. 32.
Koch, Madame, Sängerin 24 f.
Körner 65 ff.
Kotzebue 187.
Kranz, Hofkapellmeister 77. 95. 98.
Kreutzer, Konradin 211. 247.
— Max 221.
Kunz 188. 190. 193.
Lang, Josephine 213.
Laroche, Sophie v. 23.
— Fritz v. 24.
Laube, Heinrich 234.
Leibnitz, Emilie 212.
Lenau 203 ff. 244.
Lengefeld, Frau v. 67.

Lengefeld, Charlotte v. 67.
— Karoline v. 67.
Levi, Hermann 200.
Liszt 227. 230. 249.
Lobe, Johann Christian 102.
Loeven, Johann Friedrich 47.
Marschner 169.
Malibran 250.
Marx, A. B. 194 f.
Matthisson 83.
Meil 47.
Meißner, Alfred 229.
Mendelssohn, M. 47.
— Felix 102. 106. 165. 169. 213. 217. 232 f.
Merck 9.
Metastasio 24. 58.
Methfessel 224.
Meyerbeer 225. 227 ff. 247. 249.
Milder, Anna 222.
Moscheles 250.
Mozart 46. 76. 78. 98 f. 102. 109. 132 ff. 161 f. 174 f. 180. 182. 186. 188. 210 f. 225. 231. 239. 243. 250. 252. 255. 258.
Müller, Wilhelm 236.
Muncker 4.
Nägeli 185.
Napoleon 105. 222.
Naumann, Johann Gottlieb 68 ff.
Neuberin 48.
Nicolai 47. 57.
Nourrit 249.
Novalis 153 f. 164.
Ole Bull 250.
Paganini 105. 226. 250.
Panofka 216.
Paul, Jean 137 ff.
Pergolese 24. 121.
Petersen 9.
Piccini 14.
Pichler, Karoline 243.
Pillet 234.
Quanz, Johann Joachim 46 f.
Rackwitz, Baron v. 73.
Ramler 30. 47.
Raphael 251.
Reichardt 14. 75. 96 ff. 159 f.
Rellstab 225. 246.
Reinbeck, Emilie 209.
Riedel 122.
Riemer 99.
Ring, Hofrath 24 f.
Rochlitz 15. 187.
Romantiker XI. 153 ff.
Romberg 74.
Rossini 111. 226. 228. 231 f. 249. 258.
Rothschild, Baron v. 227.
— Frau v. 249.
Ruland 112.
Sabatier 209.
Sacchini 26.
Scheffner 118.
Scheibe, Johann Adolf 48 f.
Schiller X f. 63 ff. 89. 143.
Schlegel, Fr. 153 f.
— August Wilhelm 163. 184.
Schlesinger 227.

Schlicht 112.
Schmehling, Gertrud 91.
Schmidt, August 215.
Schröter, Corona 91.
Schubart 16. 74.
Schubert, Franz 169. 211. 244.
Schumann, Robert 169.
Schweitzer, Anton 24 f.
Schwind, M. v., 217.
Seckendorf, Siegmund v. 122.
— Veit v. 122.
Seconda, Joseph 189 f.
Shakespeare 255.
Soden, Graf v. 185 f. 187. 199.
Sontag, Henriette 222.
Sonnleithner 239.
Spontini 222 f. 231.
Stadion, Graf 23.
Stein, Charlotte v. 33.
Stern, Karoline 221.
Streicher, Andreas 65 ff.
Suckow, Frau v. 213.
Sulzer X.
Schwab 214.
Telemann 36.
Thalberg 227. 230. 249. 250.
Tieck 154 ff.
Unger, Karoline 207 f. 209.
Uz 30.
Vischer, Frau Hauptmann 65.
Vogler 203.
Voltaire 55.
Vulpius 98.
Wackenroder 155 ff.
Wagner, Richard XI. 41. 112. 149. 169. 198. 234 f. 251.
Weber, Karl Maria v. 102. 162. 169. 174. 188. 191. 222. 244.
Weiße 143.
Werner, Zacharias 181. 183. 196. 198.
Wieland X f. 23 ff. 77. 143.
Winthem, Johanna Elisabeth v. 7.
Wolf, Capellmeister 122.
Wolzogen, Frau v. 67.
— Wilhelm v. 67.
Zacharia IX.
Zelter 68 ff. 99 ff. 222.
Zumsteeg 64.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.

ML
80
B66
1900

Bock, Alfred
Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 18 02 03 018 7